

ARS HUNGARICA 1974

SUPPLEMENTUM

AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST

ARS HUNGARICA

1971
1972

SZERKESZTI
AZ IGAZGATÓ TANÁCS

1974

KÜLÖNSZÁM

FELELŐS SZERKESZTŐ
TÍMÁR ÁRPÁD

SZERKESZTŐSÉG CÍME: 1014 BUDAPEST I., URI U. 62.

ARS HUNGARICA

A MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI
KUTATÓ CSOPORTJÁNAK
KÖZLEMÉNYEI

BULLETIN OF THE
INSTITUTE OF
ART HISTORY OF THE
HUNGARIAN ACADEMY OF
SCIENCES

SUPPLEMENTUM I

DAS KUNSTHANDWERK MITTEL- UND OSTEUROPAS IN DER AUFKLÄRUNGSZEIT

FORSCHUNGSPROBLEME
DES INTERIEURS UND DER MÖBELKUNST

AKTEN DER ARBEITSKONFERENZ IM INSTITUT
FÜR KUNSTGESCHICHTE DER UNGARISCHEN AKADEMIE
DER WISSENSCHAFTEN

BUDAPEST, 16.—18. OKTOBER 1973

AKADÉMIAI KIADÓ · BUDAPEST 1974

Zusammengestellt von HEDVIG SZABOLCSI

Bestellbar bei:

**Akadémiai Könyvesbolt
1052 Budapest, V., Váci utca 24.**

**Akadémiai Kiadó Terjesztési Osztály
1054 Budapest, V., Alkotmány utca 21.**

© Akadémiai Kiadó, Budapest, 1974

Printed in Hungary

INHALT

Vorwort	7
Liste der Teilnehmer	9
Tagesordnung der Arbeitskonferenz	13
<i>Aradi, Nóra</i> : Begrüssungsansprache	15
<i>Szabolcsi, Hedvig</i> : Einleitung	17
<i>Poche, Emanuel</i> : Ignác Michal Platzer und sein Beitrag zur Ausschmückung des Interieurs am Ende des 18. Jahrhunderts in Böhmen	19
<i>Kalijasina, Ninel Vasiljevna</i> : Les sources de l'intérieur russe du 18 ^e siècle	25
<i>Korschunowa, Miliza</i> : Künstlerische Ausgestaltung von Schlossinnenräumen in Russland im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts und von Beginn des 19. Jahrhunderts nach den Entwürfen der Ermitage Sammlung	35
<i>Göres, Burkhardt</i> : Das Berliner Interieur des Frühklassizismus. David Roentgen und sein Künstlerischer Einfluss in Berlin	43
<i>Himmelheber, Georg</i> : Probleme und Eigenarten der deutschen Möbelkunst zwischen 1770 und 1830	69
<i>Staničić, Stanislav</i> : Furniture in north-west Croatia at the End of the 18th and the beginning of the 19th century	85
<i>Szabolcsi, Hedvig</i> : Möbelkunst in Ungarn um die Wende des 18.–19. Jahrhunderts	107
<i>Bibó, István</i> : Beitrag	131
<i>Haase, Gisela</i> : Zur Entwicklung des Dresdener Möbels von 1763 bis 1800	133
<i>Bożena Majewska-Maszkowska</i> : Französische und englische Muster als Invention der polnischen Innenräume und ihrer Ausstattung in der Aufklärungszeit (Das Manuskript des Vortrags ist leider bis zum Zeitpunkt des Drucks nicht eingegangen)	
<i>Zlinszky Sternegg, Maria</i> : Charakteristische Blumenornamentik auf Debreziner Schreibkommoden	147
<i>Batári, Ferenc</i> : Der Kunsttischler János Bauernfeind (1745–1789)	161
<i>Galavics, Géza</i> : Beitrag	171
<i>Zádor, Anna</i> : Zusammenfassung der Besprechungen	173

VORWORT

Das Institut für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften war zwischen dem 16.–18. Okt. 1973 der Ort einer dreitägigen internationalen Arbeitskonferenz. Zum Thema der Tagung wurde ein wichtiges Gebiet der Forschung des Kunstgewerbes, die Möbel- und Interieurkunst der Aufklärungszeit gewählt.

Mit der Forschung der Aufklärungszeit in Mittel- und Osteuropa beschäftigten sich in Ungarn in den letzten Jahren mehrere, durch die Ungarische Akademie der Wissenschaften veranstaltete internationale Zusammenkünfte. Diese Konferenzen hatten ihrer Thematik gemäss vor allem auf dem Gebiete der Geschichts- und Literaturwissenschaft besondere Erfolge, auch solche, die für die vergleichende kunstgeschichtliche Forschung viel Lehrreiches brachten.

Bei der Organisierung der sich mit dem Kunstgewerbe der Aufklärungszeit beschäftigenden internationalen Arbeitskonferenz hatten wir die Absicht, uns mit einem speziellen Gebiet der Kunstgewerbegeschichte und mit dessen Forschungsergebnissen den oben erwähnten, auf breitem Gebiet vor sich gehenden Forschungen der Aufklärungszeit anzuschliessen.

Bezüglich des Themenkreises und der Problemstellung der durch das Budapester Institut für Kunstgeschichte organisierten Arbeitstagung war diese Veranstaltung – unseres Wissens nach – nicht nur in Ungarn, die erste Konferenz dieser Art. Die Zielsetzung bestand darin, dass die Konferenz den Stand und die bisherigen Erfolge der Forschungen der Möbel- und Interieurkunst berücksichtigend, die Möglichkeiten für eine vergleichende Forschungsmethodik in Mittel- und Osteuropa ermesse.

An den mit Absicht in engem Kreise geplanten Besprechungen nahmen cca 20–25 ungarische und ausländische Experten teil, die sich entweder mit diesem Thema beschäftigen oder sich dafür interessieren, bzw. mit der Kunst des 18. Jahrhunderts beschäftigen. Die aus verschiedenen mittel- und osteuropäischen Ländern eingetroffenen Forscher hatten Gelegenheit, sich gegenseitig über die neuesten Erfolge der Arbeit der Teilnehmer zu informieren. In den Referaten und Diskussionen bestand auch die Möglichkeit, die verschiedenen Konzeptionen und Methoden bekannt zu machen. Dieser Meinungsaustausch trug viel dazu bei, dass die Besprechungen in der Tat zu einer Arbeitskonferenz mit guter Atmosphäre werden konnten.

Die nachfolgenden Seiten geben eine Einsicht in die geistige Atmosphäre der Konferenz. Der Leser findet darin den Text der gehaltenen Referate – deren Thesen den Teilnehmern vorher ausgehändigt wurden – sowie einen bedeutenden Teil des projizierten Bildmaterials.

Die verhältnismässige Gleichartigkeit des Themenkreises der Konferenz und die zum Schluss daraus folgenden wichtigeren Fragenkomplexe motivieren es, dass die über die

aufgeworfenen Fragen erfolgte Diskussion in unserer Publikation zusammengefasst wird.

Die Arbeitskonferenz mit dem Thema, Mittel- und osteuropäische Möbel – und Interieurkunst der Aufklärungszeit war in ihrer Art ein erstes Experiment. Wir publizieren ihr Material mit der Hoffnung, auch damit das Interesse für weitere Forschungen in einem möglichst breiten Kreise zu erwecken.

TEILNEHMER DER ARBEITSKONFERENZ

Aradi, Nóra

Professor an der Fakultät für Philosophie der Eötvös Lóránd
Universität Budapest, Lehrstuhl für Kunstgeschichte
Direktor des Instituts für Kunstgeschichte
Ungarische Akademie der Wissenschaften
1014 Budapest, Úri u. 62.

Batári, Ferenc

Kustos
Museum für Kunstgewerbe
1091 Budapest, Üllői út 33–37.

Bibó, István

Wissenschaftlicher Mitarbeiter
Städtische Abteilung für Denkmäler
1014 Budapest, Dísz tér 15.

Bobrovsky, Ida

Wissenschaftliche Mitarbeiterin
Ungarische Akademie der Wissenschaften
Institut für Kunstgeschichte
1014 Budapest, Úri u. 62.

Galavics, Géza

Wissenschaftlicher Mitarbeiter
Ungarische Akademie der Wissenschaften
Institut für Kunstgeschichte
1014 Budapest, Úri u. 62.

Göres, Burkhardt

Stellvertretende Direktor
Staatliche Museen zu Berlin
Kunstgewerbemuseum

117 Berlin, Schloss Köpenick

Haase, Gisela

Wissenschaftliche Mitarbeiterin
Staatliche Kunstsammlung Dresden
Museum für Kunsthandwerk

801 Dresden, Schloss Pillnitz.

Himmelheber, Georg

Oberkonservator
Bayerisches Nationalmuseum

8000 München 22, Prinzregentenstrasse 3.

K. Csilléry, Klára

Kustos
Ethnographisches Museum

1097 Budapest, Könyves Kálmán krt. 40.

Kalijasina, Ninel Vasilievna

Wissenschaftliche Hauptmitarbeiterin
Gosudarstvennij Ermitage

191065 Leningrad, Dworzowaja naberehnaja 34.

Korschunowa, Miliza

Wissenschaftliche Mitarbeiterin
Gosudarstvennij Ermitage

191065 Leningrad, Dworzowaja naberehnaja 34.

Majewska-Maszkowska, Bożenna

Oberkonservator
Muzeum Narodowe w Warszawie

00--495 Warszawa, Al. Jerozolimskie 3.

Poche, Emanuel

Vorstand der Abteilung Architektur und Kunst-
gewerbe
Československá Akademie Věd Ústav Teorie a Dějin
Umení
Praha 1, Haštalska 6.

Radocsay, Dénes

Generaldirektor des Museums für Kunstgewerbe
1091 Budapest, Üllői út 33–37

Staničić, Stanislav

Wissenschaftlicher Mitarbeiter
Muzej za umjestnost i obrt
41000 Zagreb, trg Marsala Tita 10.

Szabolcsi, Hedvig

Wissenschaftliche Hauptmitarbeiterin
Ungarische Akademie der Wissenschaften
Institut für Kunstgeschichte
1014 Budapest, Úri u. 62.

Zádor, Anna

Professor an der Fakultät für Philosophie der Eötvös Lóránd
Universität Budapest, Lehrstuhl für Kunstgeschichte
1052 Budapest, Pesti Barnabás u. 1.

(Leiterin der Arbeitsgruppe für Forschungen der Aufklä-
rungszeit im Institut für Kunstgeschichte der Ungarischen
Akademie der Wissenschaften.)

Zlinszky Sternegg, Maria

Kustos
Museum für Kunstgewerbe
1091 Budapest, Üllői út 33–37.

TAGESORDNUNG DER ARBEITSKONFERENZ

Dienstag 16. Oktober

Eröffnungssitzung

Begrüßungsansprache von Nóra Aradi, Direktor des Instituts für Kunstgeschichte
Ungarische Akademie der Wissenschaften

Einleitung von Hedvig Szabolcsi

Erste Sitzung unter dem Vorsitz von Nóra Aradi

Vorträge von E. Poche, N. V. Kalijasina, M. Korschunowa, B. Göres,
Diskussion

Nachmittag: Besuch im Kunstgewerbemuseum

Mittwoch 17. Oktober

Zweite Sitzung unter dem Vorsitz von Anna Zádor, Universitätsprofessor

Vorträge von G.Himmelheber, S.Staničić, H.Szabolcsi
Diskussion

Nachmittag: Besuch im Schlossmuseum Nagytétény

Donnerstag 18. Oktober

Dritte Sitzung unter dem Vorsitz von Anna Zádor, Universitätsprofessor

Vorträge von G. Haase, B. Majewska-Maszkowska, M. Zlinszky Sternegg
F. Batári
Diskussion

Abschluss der Sitzung



BEGRÜSSUNGSANSPRACHE

Seit seiner Gründung – 1969 – hält das Institut für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften die Vorbereitung eines zusammenfassenden Werkes von mehreren Bänden über die Kunstgeschichte Ungarns für eine seiner wichtigsten Aufgaben. Die Arbeit begann notwendigerweise damit, dass wir unsere Aufmerksamkeit auf die noch unbearbeiteten Gebiete der Kunstgeschichte, die sogenannten „weissen Flecke“ der Fachliteratur richteten. Wir sind nun bemüht, die zeitgemässe Komplexität der kunstgeschichtlichen Zusammenfassung durch die fehlenden Teilforschungen – in der Reihenfolge ihrer Wichtigkeit und die Realität der Forschungsmöglichkeiten nicht übersehend – sicher zu stellen.

Diesem Ziele dienen auch unsere kunsttheoretischen Forschungen und die grosszügige Materialsammlung unserer Dokumentationsabteilung. Natürlicherweise können wir unsere Tätigkeit nur in Zusammenarbeit mit den Kollegen anderer kunstgeschichtlichen Institutionen und verwandter Wissenschaften durchführen.

Für die Tätigkeit unseres Instituts für Kunstgeschichte ist die werkstattmässige, wissenschaftsorganisierende Bestrebung bezeichnend. Inbezug auf das Zeitalter der Aufklärung können wir uns auf die entsprechenden interdisziplinären vergleichenden internationalen Forschungen, Initiativen der Ungarischen Akademie der Wissenschaften stützen. Auf Grund der bisherigen Ergebnisse, sowie der Erfahrungen der ungarischen Kunstwissenschaft erscheinen die vergleichenden Untersuchungen in Mittel- und Osteuropa bezüglich der Periode der Aufklärung, ebenso wie diejenigen der früheren und späteren Perioden, als besonders wichtig, inbegriffen die Beleuchtung der kunstgeographischen Zusammenhänge.

Aus verschiedenen Überlegungen halten wir den Rahmen und das Programm der gegenwärtigen Arbeitstagung für besonders wichtig. Diese Tagung ist die erste internationale Veranstaltung unseres Instituts. In Einklang mit unserem Arbeitsprogramm und unserer bisherigen Arbeitsmethode wollten wir eine solche Fachberatung anregen, die durch enge Zusammenarbeit und direktem Meinungsaustausch der besten ungarischen und ausländischen Experten des gewählten Themenkreises dazu beiträgt, in dieser Problematik wissenschaftliche Klarheit zu schaffen. Die intensive Beschäftigung mit der Möbel – und Interieurkunst lenkt die Aufmerksamkeit nicht nur auf eine solche Periode, deren allgemeine kunstgeschichtliche Forschung bis zum heutigen Tage recht lückenhaft ist, sondern auch auf eine Kunstgattung, einen Kunstzweig, dessen Bekanntmachung in den meisten kunstgeschichtlichen Zusammenfassungen nur als eine Art Anhang bei den Kapiteln über Architektur, Malerei, Bildhauerei zu finden ist.

Unserer wissenschaftlichen Auffassung und unserer Überzeugung nach erfordert aber die kulturgeschichtliche Komplexität, die wir bei jedem Band unseres Werkes anstreben, nicht nur die Erforschung der internationalen Wechselwirkungen, sondern

auch der einzelnen Kunstgattungen und deren Varianten. Deshalb halten wir das Profil und Thema unserer Beratung für besonders wichtig. Wir hoffen, dass die unmittelbarste Form der internationalen Zusammenarbeit, eine Arbeitsberatung mit beschränkter Teilnehmerzahl, dazu beitragen wird, dass wir möglichs bald den Nutzen aus den Erfolgen dieser Beratung werden ziehen können. Diese Tagung könnte vorerst auch in diesem umfassenden Themenkreis der Beginn einer fortlaufenden internationalen Zusammenarbeit sein.

Frederick Antal behauptete: Die Arbeit des Kunsthistorikers kann ebenso datiert werden, wie die des bildenden Künstlers. Unsere Arbeit müsste unter anderem durch unseren auf wissenschaftlicher Geschichtsauffassung begründeten Anspruch auf einen internationalen Vergleich der Kunstgattungen „datiert“ werden. Nur so können wir der Beantwortung der Frage – wann, wie und warum gestalteten die Menschen ihre Umgebung, wie wollten und konnten sie darin leben – näher rücken. Die Erforschung des Kunstgewerbes im Zeitalter der Aufklärung könnte zu einem Querschnitt der umfassenden Forschung führen, der zur Klärung von Forschungsmethoden und Disziplinen beitragen könnte, die über Epochen und Kunstgattungen hinausweisen.

Dr. NÓRA ARADI

Direktor des Instituts für Kunstgeschichte
der Ungarischen Akademie der Wissenschaften

EINLEITUNG

Gestatten Sie mir, liebe Kollegen, über das Ziel unserer Zusammenkunft und über die Methode der dreitägigen Beratung einige Worte zu sagen.

In der Möbelkunsthochforschung unserer Länder und bis zu einem gewissen Masse in der Geschichte des Interieurs, die in einigen Ländern weniger bearbeitet ist, hat die Fachliteratur mehr oder weniger die Frage der Beziehung mit der französischen, englischen und italienischen Kunst ausgearbeitet. In diesem zweifellos primären und wichtigen Vergleich wurden Erscheinungen nicht in Betracht gezogen oder in den Hintergrund gedrängt, die in einem west-europäischen Vergleich weniger bedeutend oder provinziell erschienen, in einem anderen Kreis jedoch, zum Beispiel in einem mittel-osteuropäischen und osteuropäischen Zusammenhangssystem eine ganz andere Bedeutung und Sinn bekommen können.

Wir möchten also die Entwicklung der Möbelkunst und des Interieurs dieser Länder, die in der Zeit der Aufklärung vielfache Beziehungen miteinander hatten, zusammensehen.

Aus der Ideologie des Habsburgreiches, das einige Länder dieses Raumes unter seiner politischen Macht verbindet, ergeben sich gemeinsame oder ähnliche Züge. Ausserdem gibt es Identitäten, die sich aus der Zentralleitung des aufgeklärten Absolutismus ergeben. Der Nationalcharakter, der in vieler Hinsicht gemeinsame Bildungsstoff und verwandte Geistesstrukturen, oder sogar die gemeinsam beschäftigten Künstler sind auch Faktoren, die in der Interieur- und Möbelkunst dieser Länder eine gemeinsame oder eben abweichende, eigene Entwicklung zur Folge hatten.

Die obigen Faktoren übten auch auf das Fortleben der Barocktradition und auf die Art der Einschaltung in die grossen europäischen Strömungen des Klassizismus einen Einfluss und nicht zuletzt darauf, was von den Vorbildern gewählt wurde – den lokalen Ansprüchen und Möglichkeiten entsprechend – und wie diese weitergeformt wurden, was davon verwirklicht werden, sich einwurzeln konnte und was nur Entwurf und Vorhaben blieb.

Die Referate, die wir in diesen drei Tagen hören werden, könnten unserer Meinung nach, Anfänge der vergleichenden kunstgewerbehistorischen Forschung dieses Raumes sein. Deren Ergebnisse könnten dazu beitragen, dass neben der deutschen und russischen auch die Möbelkunst anderer mittel- und osteuropäischer Länder einen Platz bekommt in der europäischen Möbelgeschichte, andererseits, dass wir die Rolle, den Platz, die Analogien der deutschen und russischen Entwicklung besser sehen können.

Im aktuellen Stand der Forschung bezwecken die Referate und die hoffentlich sich anschliessende Diskussion die Bekanntmachung des Materials, der Methoden und der Probleme der Forschung in den einzelnen Ländern, und die Erörterung und Ausgestaltung der Möglichkeiten einer zukünftigen Zusammenarbeit.

HEDVIG SZABOLCSI

Emanuel Poche

IGNÁC MICHAL PLATZER UND SEIN BEITRAG ZUR AUSSCHMÜCKUNG DES INTERIEURS AM ENDE DES 18. JAHRHUNDERTS IN BÖHMEN

Der Rationalismus französischen Gepräges, typisch für die Regierung Maria Theresias und Josefs II., eingeführt und gestärkt durch die engen verwandtschaftlichen Bande dieser beiden Habsburger mit dem französischen königlichen Hof, hatte nicht nur politische sondern auch ideelle und kulturelle Folgen. Diese zeigten sich sehr deutlich auf dem Territorium des böhmischen Königreiches. Die Regierungsreformen und der Rückgang der Religiösität untergruben in der böhmischen regierenden feudalen Gesellschaft, in der weltlichen sowie in der kirchlichen das bisherige Interesse an einem hohen künstlerischen Standard und überhaupt an kulturellen Unternehmungen. Mit dem Ableben der grossen Repräsentanten des hervorragenden böhmischen Hochbarocks, den Bildhauern F. Brokoff und Matthias Braun, den Malern Petr Brandl und Václav V. Reiner und hauptsächlich den Architekten Kilián Ignác Dienzenhofer und Frantisek M. Kanka verstummte das Pathos und die Kraft der barocken bildenden Kunst. Insoweit hier noch einige Residuen verblieben sind, besteht für sie kein besonderes Interesse. Der Adel, der mit der Realisierung der pragmatischen Sanktion alle Hoffnungen auf die Erneuerung eines selbständigen böhmischen Königreiches und damit auch auf die Vergrösserung seiner Machtsphäre und seines Prestiges verloren hatte, lockert seine Beziehungen zum böhmischen Boden. Er wird auch immer mehr und mehr durch amtliche und gesellschaftliche Verpflichtungen vom Wiener Hof angezogen. Der Klerus, bedrängt und schliesslich durch die Säkularisation in seiner wirtschaftlichen Grundlage untergraben, scheidet definitiv vom Felde seines tausendjährigen kulturellen Unternehmertums aus. Beide, sowohl die weltliche, als auch die geistliche Aristokratie leidet sodann unter den ökonomisch-gesellschaftlichen Reformen, die gegen die Ausbeutung des Untergebenen zielen, und ihn aus dieser seiner existenziellen Abhängigkeit von der herrschaftlichen Obrigkeit befreien. Und schliesslich sind hier die sich wiederholenden Feldzüge im dauerenden Streit Maria Theresias mit Friedrich II., die das Land verheeren und dessen landwirtschaftliche und industrielle Erträge, die meistens in die Kassen der Herrschaft fliessen, dezimieren.

Am Kriege profitiert nur die Gesellschaft der Kriegslieferanten, die sich aus den Reihen des Kleinadels und hauptsächlich aus der Bürgerschaft zusammensetzt. Diese schwingen sich gesellschaftlich und materiell anstelle der Feudalen empor und treten bemerkenswert auf dem Gebiete des kulturellen Unternehmertums hervor. Der stärker werdende Rationalismus und die Demokratisierung, die sich von Frankreich aus verbreitet, stärken ihr Selbstbewusstsein wie auch die Sehnsucht, sich machtmässig und gesellschaftlich in höchstem Masse zu betätigen. In gewissem Sinne übernehmen sie die gesellschaftlichen Gewohnheiten und Formen des in den Hintergrund tretenden Feudalismus. Sie bauen sich Paläste und vornehme Häuser und statten diese mit dem gleichen Komfort aus, wie dies der Adel oder die Hohe Hierarchie tat. Thematisch besteht also

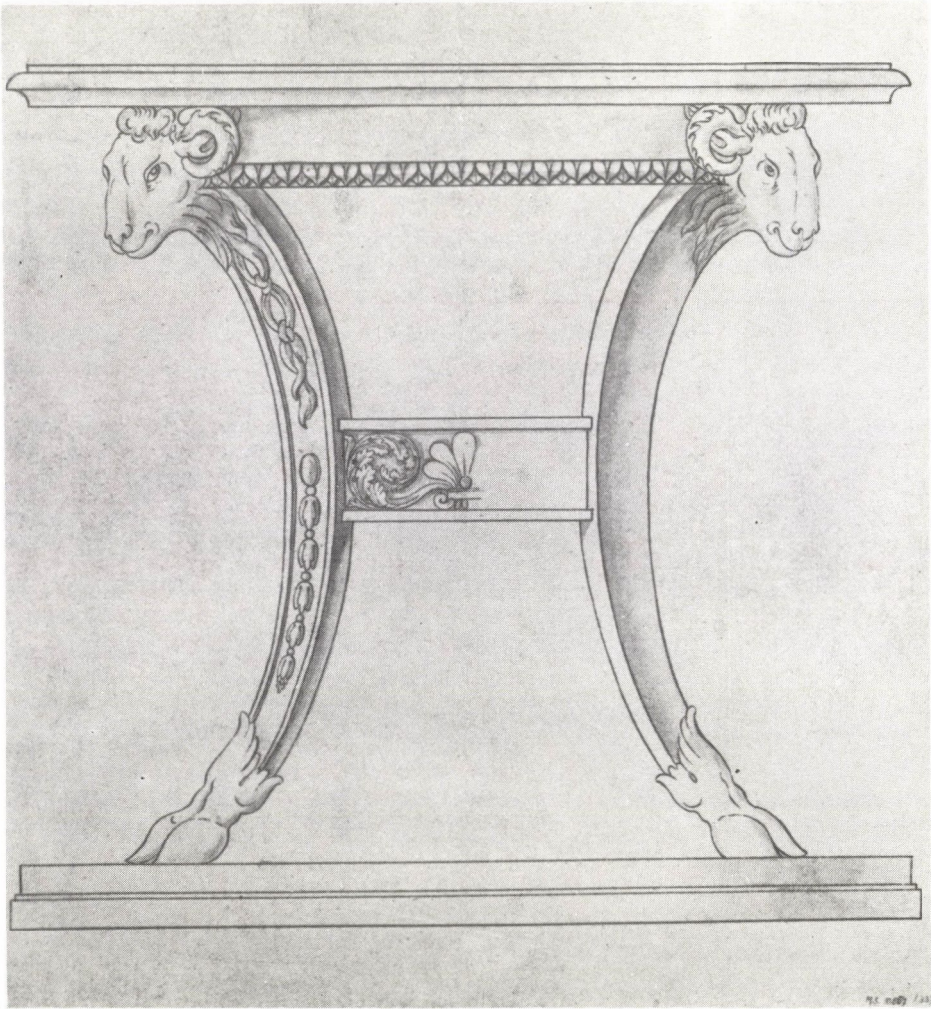
kein Unterschied zwischen den kulturellen Anforderungen der antretenden Bourgeoisie und der bisherigen regierenden feudalen Klasse. Der Unterschied besteht lediglich in der Quantität, Qualität und Form. In den beiden ersten wirkt sich der Rationalismus der Zeit voll aus. Ebenso wie die Fassaden der Gebäude weniger Prunk zeigen und die Überheblichkeit der baulichen Teile verschwindet, so tritt in deren Interieurs anstelle des spendiden und wertvollen Materials die Nüchternheit, Sachlichkeit und Praktikizität. Dies zeigt sich auch in der Gestaltung der Wände, in den vereinfachten Formen der Möbeleinrichtung, im Fortlassen des dekorativen Ballastes, durch den das Wohnungsinterieur des vergangenen Barocks gekennzeichnet war. Der Leitgedanke ist „Bequemlichkeit“ wie es die Mode-Fabriken- und Gewerbezeitung, ausgegeben in Prag in den Jahren 1787–1788 verkündet. „Bequem ist eine Wohnung, wenn nichts gefunden wird, was nur einigermassen die freye Passage, oder das Auf- und Abgehen in Zimmern verhindern könnte“. Und in der gleichen Zeit geht das Journal des Luxus und der Moden (1787) so weit, dass es Belehrungen erteilt, wie ein am Tage bewohnter Raum und ein Raum für das gesellschaftliche Leben aussehen soll. Im ersteren Falle soll alles licht, aber nicht bunt sein, damit sich das Auge nicht „übermüdet“. Das Gesellschaftszimmer „hingegen, darin sich bloss des Abends bey Lichte, eine selbst bunte Gesellschaft auf eine Stunde versammelt, müssen sehr lebhaft und bunt tapeziert und meubliert seyn, um einen brillanten und fröhlichen Anblick zu gewähren“, (siehe Hugo Schmerber, Prager Baukunst um 1780, Strasburg, 1903, Seite 3). Wegen des begrenzten Umfanges dieses Referats kann ich nicht weitere Ansichten zeitgenössischer Zeitschriften sowie Theoretiker des Wohnens am Ende des 18. Jahrh. in Böhmen und insbesondere in Prag anführen. Sie sind ein klarer Beweis der grundsätzlichen Einstellung zum Wohnungskomfort jener Zeit und damit hängt auch die Form des Wohnkomforts zusammen, vor allem jenes Teiles, der als „Gesellschaftszimmer“ diente.

So, wie die Ideologie der böhmischen Gesellschaft jener Zeit dem Milieu des französischen Denkens entstammte, so hat auch die darstellende bildende Kunst ihren Ursprung in der theoretischen und praktischen Grundlage des französischen Klassizismus.

Der Klassizismus war von Beginn der Renaissance an der immanente Ausdruck der französischen Kunstanschauung, was bekanntlich mit der traditionellen Bewunderung des gallischen Geistes für die Antike und mit der bedeutungsvollen Position, die der bürgerliche Stand in der französischen gesellschaftlichen Struktur dauernd eingenommen hat, in Verbindung stand. Diesem Stande entsprach in seiner realistischen Einstellung zum Leben die antikisierende, nüchterne, logisch komponierte bildende Kunstrichtung weit mehr als das pathetische, expressive Barock.

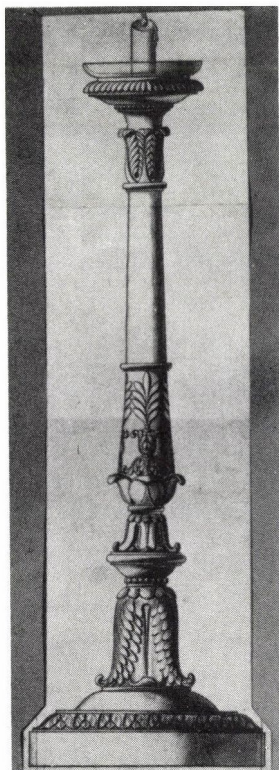
Ähnlich wie es einst im antiken Griechenland und in den städtischen Republiken der italienischen Renaissance war, proklamierte die französische Klasse mit dem Klassizismus ihre starke Verbundenheit mit dem einstigen römischen Kaisertum. In beiden Richtungen entsprach also der Klassizismus den ästhetischen Ansichten jener Gesellschaft, die mit der Religiösität des Barocks der Gegenreformation weder etwas fühlte, noch damit verbunden sein wollte, nur für die das Recht auf ein natürliches Leben mit all dem, was diese Welt gab, der hauptsächlichste Sinn war.

Zu diesem Standpunkt gelangte die böhmische Gesellschaft erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Zusammenhang mit der obenangeführten politischen und wirtschaftlichen sowie kulturellen Situation im Lande am Ende der Regierungszeit Maria Theresias und der Regierungszeit ihrer Söhne.

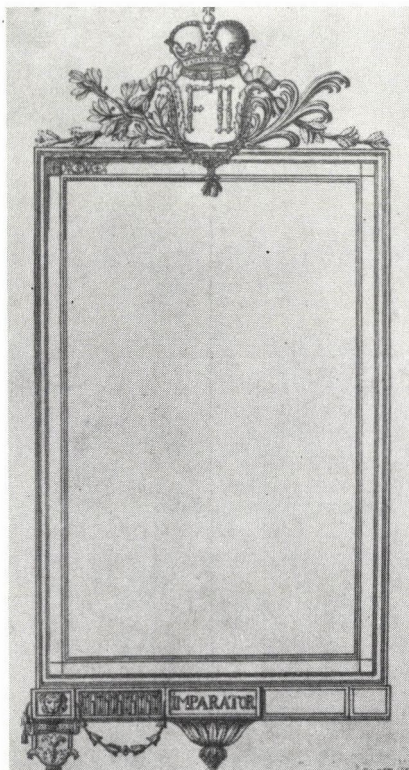


1. Ignác Michal Platzer, Entwurf für einen Tisch, Tuschzeichnung, um 1790, Prag, Kunstgewerbemuseum Nr. 10657/337

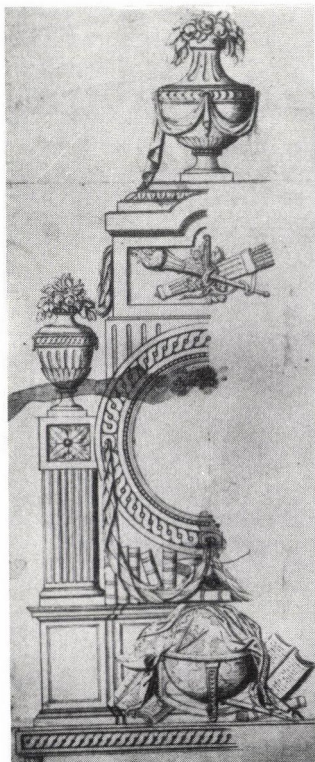
Einer von jenen, die tatkräftig und stillmässig rein und auf hoher kultureller Stufe zur Realisierung der künstlerischen Grundsätze des, von der Zeit und Gesellschaft verlangten Klassizismus beigetragen hat, war der Prager Bildhauer und Bildschnitzer Ignac Michal Platzer. Er lebte in den Jahren 1757 – 1826 und war Sohn des produktivsten Bildhauers und Bildschnitzers des böhmischen Hochbarocks Ignác František Platzer, der aus Pilsen stammte. Aus dem Geschlecht der Platzers gingen sechs Generationen Bildhauer und Bildschnitzer hervor, uzw. vom Ende des 17. Jahrhunderts beginnend, bis zum Jahre 1907, in dem mit Jan Platzer das Geschlecht ausstarb. Es ist ein Verdienst dieses letzten Mitglieds der Familie Platzer, dass der allergrösste Teil des künstlerischen Nachlasses von 5 Generationen der Familie der Platzers in Zeichnungen und Modellen erhalten blieb. Aus dieser Hinterlassenschaft, die das Kunstgewerbemuseum in Prag bereits vor dem ersten Weltkrieg erwarb, kann



2. Ignác Michal Platzer, Entwurf für einen Kandelaber, Tuschzeichnung, um 1790, Prag, Kunstgewerbemuseum Nr. 10657/335



3. Ignác Michal Platzer, Entwurf für einen Rahmen, Tuschzeichnung, um 1790, Prag, Kunstgewerbemuseum Nr. 10657/281



4. Ignác Michal Platzer, Entwurf für einen Tischuhrkasten, Tuschzeichnung, um 1790, Prag, Kunstgewerbemuseum Nr. 10657/321

man nicht nur die schöpferischen Fähigkeiten der Mitglieder dieser Bildhauer- und bildschnitzerfamilie beurteilen; aus der Thematik dieser Arbeiten kann man die künstlerische Orientierung sowie den Charakter der Aufgaben herauslesen, die ihnen gegeben wurden. Neben gezeichneten Entwürfen des alten Ignác František Platzer, der als Steinmetz und Bildschnitzer vor allem der Kirche zur Ausstattung von Gotteshäusern diente, nehmen den grössten Platz Zeichnungen und Modelle seines Sohnes Ignác Michal ein. Aus ihnen erkennt man auf den ersten Blick die Veränderung der thematischen und stillmässigen Orientierung zu der es in Böhmen zu einer Zeit kam, als der junge Platzer die Leitung der väterlichen Werkstatt übernahm, d.i. um das Jahr 1787. Es war eine Zeit der existenziellen sowie auch der ideellen Krise der Werkstatt. Bereits der alte Platzer geriet an seinem Lebensende in Armut und Elend. Seine beiden älteren Söhne, einer davon war Bildhauer, der andere Maler, mussten sich ihre Existenz im kaiserlichen Wien suchen gehen und der dritte, Ignác Michal, behielt die Werkstatt nur dadurch, dass er sie vorwiegend auf Kunstgewerbearbeiten umstellte. Er nützte dabei geschickt die Bekanntschaften aus, die sich die Werkstätte durch das Verdienst seines Vaters und seiner Beziehungen zur kirchlichen und weltlichen Aristokratie erworben hatte, was ihm als Reklame auch in den Kreisen der Bürgerschaft diente. Die zeichnerische Hinterlassenschaft Ignác Michals ist in dreierlei Richtung belehrend. Sie gibt die Möglichkeit, das bisher anonyme Werk zu identifizieren; das betrifft vor allem unzählige Aufträge für Kirchen, es belehrt mit seinem ausgesprochen klassizistischen (damals nannte man es „antiken“) künstlerischen Kredo und stellt die Verschiedenartigkeit seines Schaffens vor. Von diesen interessiert uns vor allem jener Teil, der die Ausschmückung des weltlichen Interieurs betrifft. Wie es bei einem Künstler schon nicht anders sein kann, der „Hofbildhauer“ war, geht es durchwegs um Arbeiten, die der Ausschmückung und Repräsentation gelten. Um Uhrenkästen, Rahmen für Spiegel und bedeutsamer Porträts, Kandelaber, Dekorationsvasen u. Möbel. Als vereinzelter Werk sind es auch die Modelle für gusseiserne Ofenplatten im Schloss zu Litomyšl. Alle Entwürfe sind stilistisch einheitlich, gehen aus dem Milieu des römischen Klassizismus hervor, aus dem Original oder dem Vermittelten. Und zwar, wie die Kollegin Dr. Fučíková festgestellt hat, aus dem gezeichneten Musterbuch des Ottavio Strada, des Hofkünstlers Rudolfs II. Mit diesem Musterbuch, das in der Bibliothek des Strahover Klosters erhalten blieb, in dem der Autor nach seinem Ermessen die Entwürfe des Giulio Romano interpretierte; hatte Platzer die Möglichkeit, sich bei seinen Arbeiten für den Abt der Strahover Prämonstratenser Václav Mayer bei der Ausschmückung des Gebäudes der genannten Bibliothek und bei der Ausschmückung der Gemächer des Abtes bekannt zu machen.

Von hier blieben die geschnitzten Uhren mit den Adlern erhalten (heute im Kunstgewerbemuseum in Prag), hergestellt nach Platzers Skizze. Sie sind eine Analogie von denjenigen, die in dieses Museum aus dem ehemaligen Kloster in Teplá gelangten. Auch hier wurden von Josef II. die Prämonstratenser belassen und auch hier hatte Platzer zufolge des guten Rufs, den sein Vater mit der Ausschmückung der Klosterkirche in Teplá (ebenso wie am Strahov) erwarb, die Möglichkeit, sich als hervorragender Dekorateur zu betätigen. Aus Teplá sind im Prager Kunstgewerbemuseum noch weitere drei Uhren, die sich sehr überzeugend zur Platzerschen Werkstatt bekennen. Das charakteristische Merkmal bei Uhren aus der Platzerschen Werkstatt ist die reiche figurale mythologische, bzw. allegorische Staffage und ein ausdrücksvoller ornamentaler Dekor. Wie sorgfältig Platzer seine gezeichneten Skizzen in Holz, reich vergoldet und polychromiert realisiert, beweisen die Uhren mit dem Chronos, Adam und Eva im Museum

der Hauptstadt Prag, die von Platzer signiert sind. Zufolge der guten Platzerschen Tradition auf der Prager Burg, wo der alte Platzer eine Reihe von Plastiken, hauptsächlich die Giganten über dem Eingangstortor schuf, erhielt sein Sohn auch die Bestellung auf die reichgeschnitzten Rahmen zu den Porträts Josefs II., Leopolds II. und Franz I., die im alten Landtagssaal aufbewahrt sind. Hier steigerte Platzer seine Schnitzerkunst, wie es der Unterschied zwischen der verhältnismässig nüchternen Skizze und der reichen bildhauerischen Realisierung beweist.

Der Auftrag zur Ausschmückung des gusseisernen Ofens im Schloss zu Litomyšl mit rechteckigen Füllungen und Reliefs antiker Götter ging wahrscheinlich auf den vertraulichen freundschaftlichen Verkehr der Platzerschen Familie mit den Fürsten Thurn-Taxis, den späteren Eigentümern des Litomyšler Schlosses zurück. Es scheint, dass Platzer auch die Skizzen und Modelle für eine ganze Reihe klassizistischer, mit reichen Ornamenten geschmückter Kachelöfen dieses Schlosses geliefert hat. Platzers Wachsmodele für den angeführten gusseisernen Ofen sind zweifach interessant. Die figurale Ausschmückung ist mehr oder weniger eine freie Interpretation von Figuren und Gruppen aus dem Schönbrunner Park, hauptsächlich die Plastik des Johann Christian Beyer, des späteren Modelleurs der Ludwigsburger Porzellanfabrik. Zweitens zeigen sie, dass Platzer seine Modelle auch für die industrielle Erzeugung zur Verfügung stellte. Es ist daher nicht ausgeschlossen, dass viele von diesen verschiedenartigen klassisierenden Tischleuchtern, Ständer für Taschenuhren, dekorative Vasen, die von den böhmischen Gusseisenwerken zu Beginn des 19. Jahrhunderts hauptsächlich vom Gusseisenwerk der Grafen Wrba in Hořovice produziert wurden, in ihrer Konzeption aus dem Milieu der Platzerschen Prager Werkstatt herrühren.

Im Schicksal der Platzerschen Werkstatt zeigen sich die Anzeichen und Folgen jener grosser gesellschaftlichen Umwälzung, zu der es um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts kam, einer Umwälzung, die so kritisch für die grosse Kunst in Böhmen war. Es bleibt das Verdienst Ignác Michal Platzers, dass er nicht resignierte, wie es seine Brüder und weitere seiner Künstlerkollegen wie Dominik Auliček oder Václav Bergel taten, die ins Ausland gingen, sondern dass er seiner Heimat die Treue bewahrte.

Mit der Umorientierung seiner Bildhauerwerkstatt zu einem kunstgewerblichen Atelier sicherte er ihre weitere Existenz, die Existenz einer gesellschaftlich nicht minder wichtigen und nützlichen Einrichtung, als die, früher nur den Zwecken der grossen bildenden Kunst geweihten Werkstätte eines berühmten Vaters.

Les tâches de la restauration des monuments de la première moitié du XVIII^e siècle, qui ont beaucoup souffert au cours de la Grande Guerre Nationale et qui, pour Leningrad, ont un intérêt historique et artistique particulier, ont attiré l'attention des chercheurs à la nécessité de faire une étude approfondie des formes architecturales et décoratives de l'intérieur de cette époque.

Au début du XVIII^e siècle l'arrangement des logis, l'art des intérieurs deviennent en Russie un domaine important et indépendant de l'architecture.

Le premier quart du XVIII^e siècle était une époque de transformations radicales liées avec l'activité réformatrice de Pierre I qui a laissé son emprunt sur toutes les sphères de la vie sociale et culturelle du pays. La réussite de ses réformes dépendait beaucoup du rythme auquel le peuple allait être éclairé car il était indispensable d'élever des spécialistes, de former une conception plus progressiste du monde, de remodeler la vie quotidienne. Pour la Russie cette période peut, à juste raison, être appelée le commencement du siècle des lumières.

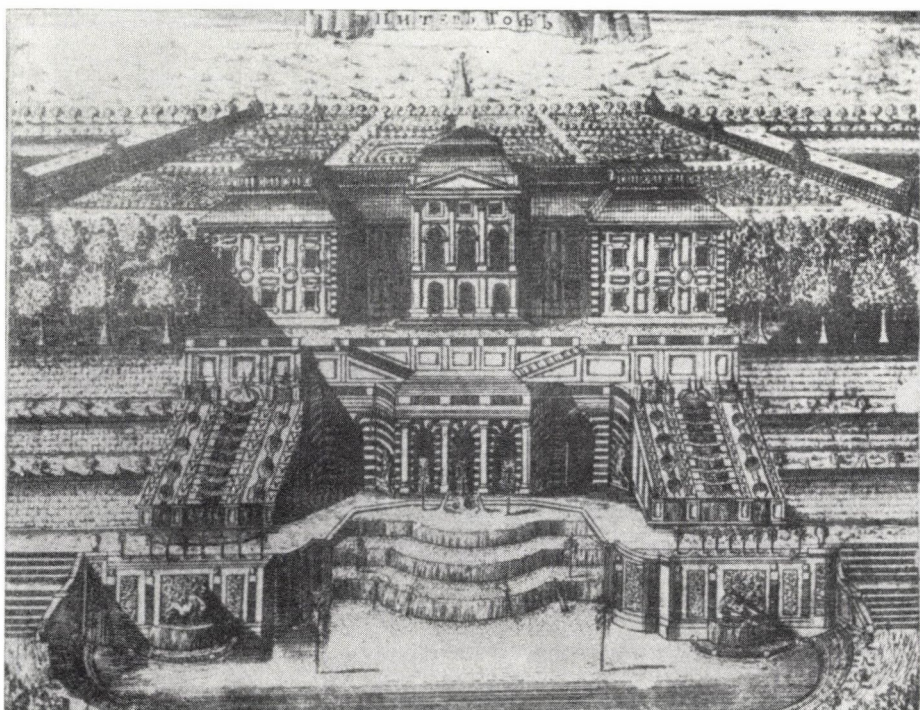
La nouvelle conception du monde et la vie sociale qui se formaient demandaient un style différent pour la capitale en construction - Pétersbourg; une nouvelle composition et structure spatiale des édifices publics et des maisons d'habitation ainsi que de leur présentation architecturo-décorative.

La nouvelle manière d'aborder les tâches architecturales, la nécessité de leur solution rapide imposaient le besoin de recourir aux meilleurs modèles européens. Une analyse des formes architecturo-décoratives des intérieurs des bâtiments du type palais et leur comparaison avec les traits des habitations russes de la deuxième moitié du XVII^e siècle d'une part, et avec des modèles de l'Europe occidentale du tournant du XVIII^e siècle, de l'autre, nous permettent à préciser et concrétiser leurs rapports réciproques ainsi que l'assimilation des idées nouvelles et la réinterprétation des traditions.

Dans les intérieurs de Pétersbourg du premier quart du XVIII^e siècle, dont il s'agit maintenant, les formes fondamentales de composition, des éléments constructifs et du décor étaient des adaptations aux conditions russes des nouveaux phénomènes perspectifs dans le domaine des maisons d'habitation en France et aux Pays-Bas.

Toutefois une liaison intime, et parfois manifestement héréditaire, avec les traditions nationales continuait à exister, apparaissant surtout dans le maniement traditionnel des matériaux, dans la manière de traiter les motifs et modèles décoratifs, dans la façon de l'emploi des couleurs.

Une mutation de valeurs et une introduction de nouvelles idées se manifestent déjà vers la fin du XVII^e siècle dans les arts, et certaines tendances que l'on peut observer sur les bâtiments d'habitation de cette époque (tendance à la compacité des plans et à

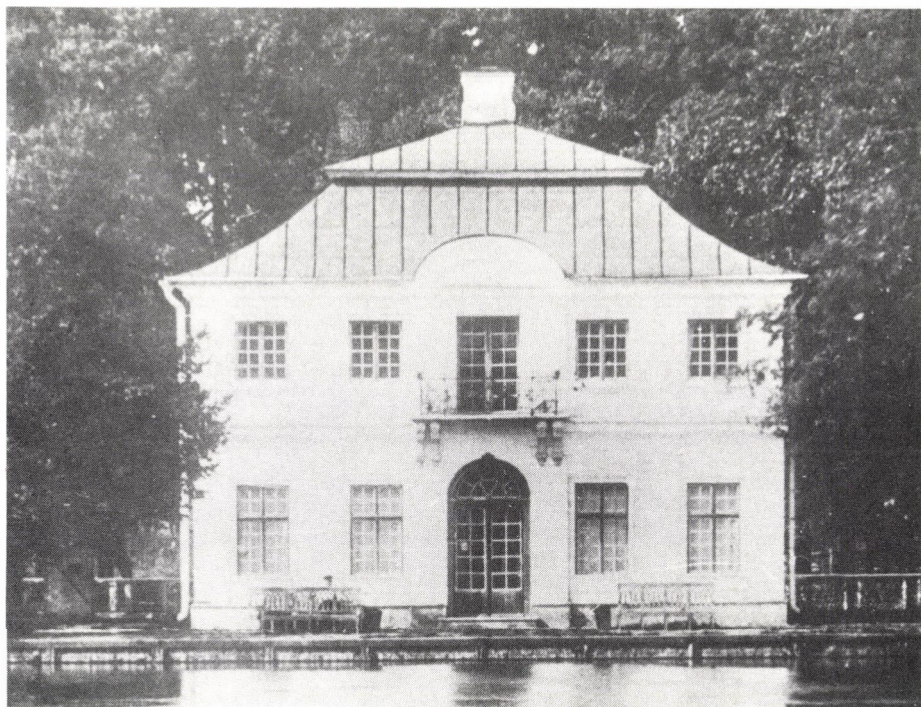


1. Péterhof, Grand Palais, gravure de A. Rostovtsev, 1717

la symétrie des espaces de l'intérieur, l'apparition de nouveaux éléments dans l'ameublement) survivent dans le premier quart du XVIII^e siècle et continuent à se développer en créant de nouvelles qualités.

Un certain nombre de phénomènes, dont plusieurs sont bien connus, caractérisant la situation de l'architecture de l'Europe occidentale et de la Russie du tournant du XVIII^e siècle nous montrent que l'activité de Pierre I dans le domaine de l'architecture et de la construction n'était pas chose exceptionnelle car les réalisations de l'architecture d'habitation en France étaient connues et exploitées aussi en Allemagne, en Autriche, en Angleterre etc. Le développement de l'architecture de Pétersbourg à cette époque suit en principe le cours général européen bien qu'il se distingue, en même temps, par un élan sans pareil et par un rythme accéléré de la construction de la nouvelle ville et, conformément à cette activité, par l'invitation d'un grand nombre d'architectes étrangers ainsi que par l'envoi des candidats russes à l'étranger pour apprendre. Toute cette activité ne faisait qu'accélérer le processus de réévaluation et d'enrichissement des traditions de la formation des intérieurs des maisons en pierre ainsi que de la sélection et de l'assimilation des résultats de l'architecture de l'Europe occidentale.

La formation du nouvel intérieur russe était un processus bien compliqué et varié. Il comprenait une connaissance directe de l'architecture ouest-européenne vue de leurs propres yeux des russes en nature ainsi que à travers les récentes publications architecturales d'importance: le travail des architectes étrangers et de maîtres de différentes spécialités en commun avec les russes, l'enseignement aux élèves russes ainsi que leur



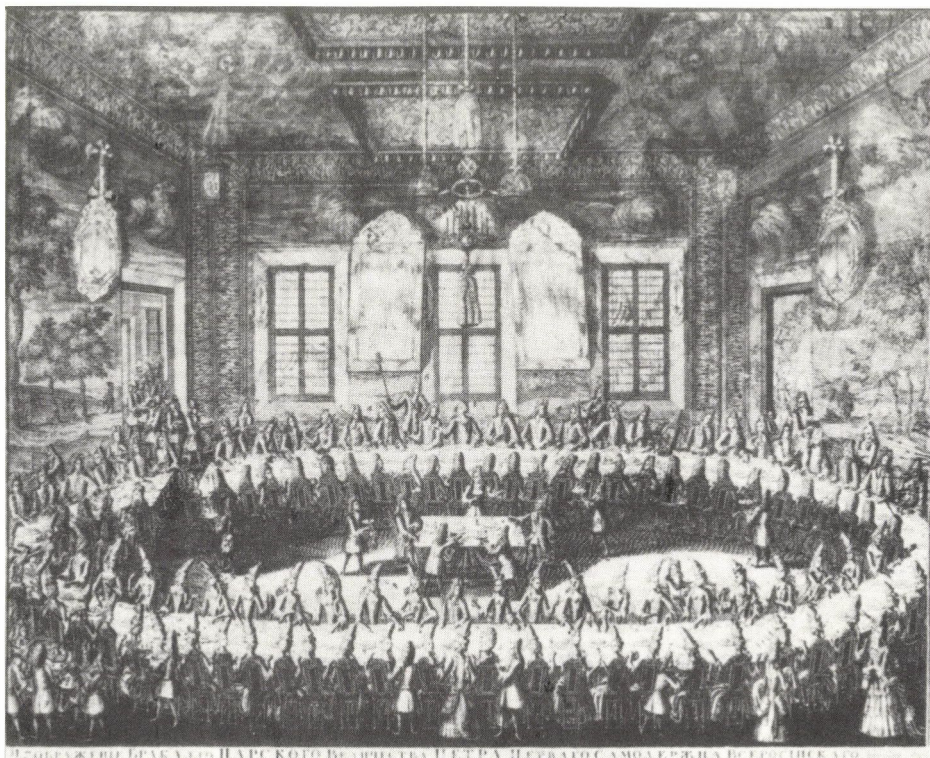
2. Péterhof, Marly, photographie des années 1910

apprentissage à l'étranger et, finalement, l'activité créatrice indépendante de ces ci-devant élèves, architectes et décorateurs à partir des années 1720, comme M. Zemtsov, I. Korobov, F. Borisov, A. Negrubov, M. Bouchouev et beaucoup d'autres.

Le caractère spécifique et incomparable des intérieurs des palais de Pétersbourg qui n'ont pas d'analogies directes dans l'architecture ouest-européenne témoigne de l'absence d'une imitation servile des modèles étrangers ainsi que d'une manière créatrice de leur adaptation.

Les traits caractéristiques des versions de maisons urbaines et de la banlieue à 7, 9, 11, 13 ou 15 axes, des nouveautés pour l'architecture russe, sont la composition essentiellement tripartite, la symétrie de l'arrangement des pièces, l'accentuation du centre de l'édifice en forme de vestibule avec colonnade et d'une salle d'apparat l'unité de l'espace de l'intérieur, la construction des bâtiments suivant la ligne de la façade avec des cours et dépendances le long du périmètre du terrain (le projet de la maison „pour les imianites”, les maisons de U. Siniavine, F. Apraksine, A. Kikine, le palais de A. Menchikov sur l'île Vasilievski etc.). Ce schéma qui correspondait formellement au schéma triparti traditionnel de la maison d'un citoyen et niait la composition asymétrique „pittoresque” et démodée des palais des boyards était une nouveauté qualitative empruntée au villa – une trouvaille de l'architecture française de l'époque (ill. 1).

Pour les villas provinciaux on se sert d'une composition de galeries qui se déploient le long de la façade, et de pavillons latéraux (soit ailes) avec un volume très prononcé du bâtiment central (le Grand Palais de Péterhof les palais de Oranienbaum, de Mon Plaisir, le Palais Italien etc.).



3. Pétersbourg, Le Palais d'Été de Pierre I, la grande salle, gravure de A. Zoubov, 1712. Les noces de Pierre I avec Catherine

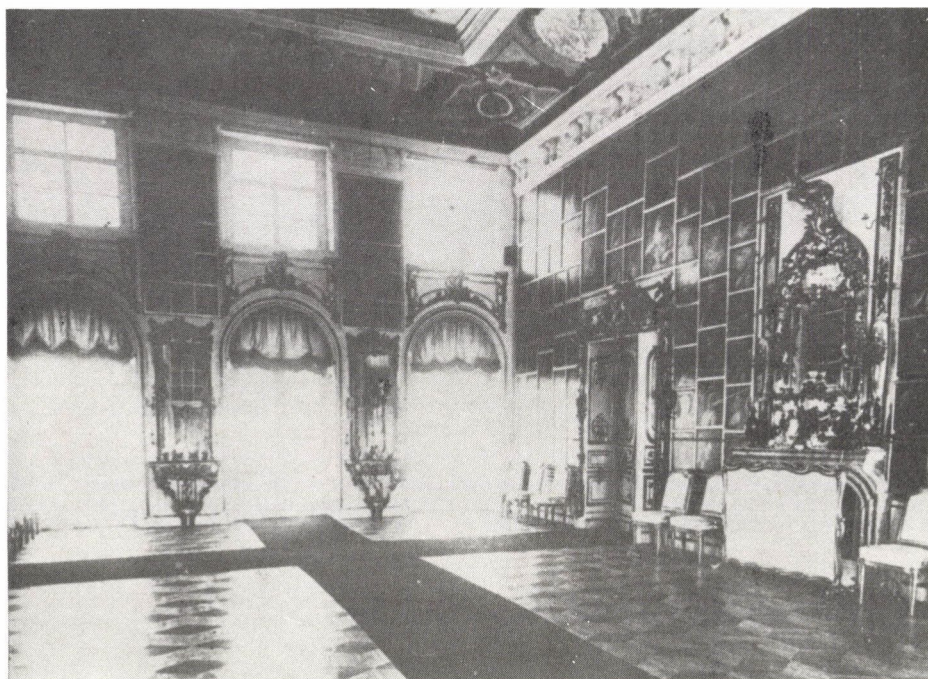
En plus, on constate une large diffusion du type de maisons de campagne (datcha), en forme de bâtiments séparés de plan presque carré (le Palais d'Été, Marly, Ermitage, Favorit). (ill. 2.).

Parallèlement à la modification du plan, des changements s'effectuent dans la composition et la corrélation des pièces représentatives et des appartements privés (salles à manger, chambres à coucher, cuisines, salles de bain), soit de destination et d'aménagement tout-à-fait nouveaux. La pièce central et obligatoire de la maison type palais, c'est une grande salle. (ill. 3.) Elle partage la maison, pour ainsi dire, en deux parties: celle de l'été et celle de l'hiver ou la partie du maître et celle de la maîtresse. Chacune des deux moitiés renferme une quantité à peu près identique de pièces de représentation et d'habitation: des „antichambres” ou salles à manger contiguës à la salle centrale, des cabinets de travail et pour l'exposition de curiosités, des chambres à coucher de parade en tant que pièces de réception, garde-robes, des cuisines de parade et d'autres pièces d'habitation.

En même temps l'arrangement en enfilade de l'espace intérieur devient une solution architecturale favorisée dans les palais d'une importance primordiale (le Grand Péterhof, le palais de Menchikov sur l'île Vasilievski, le projet du palais de Strelina).

Tous les éléments de l'architecture de l'habitation acquièrent un nouvel aspect à ce temps-là. Les chambres deviennent plus claires surtout grâce à l'augmentation des dimensions des fenêtres et des portes (24,4 x 1,0) et à la modification de leur

construction; on constate l'apparition des petites fenêtres à guillotine, des portes à panneau et aux chambranles. Les pièces des palais dans la banlieue sont munies de portes-fenêtres avec couronnement en demicercle — une forme nouvelle même pour l'architecture ouest-européenne. (ill. 4–5.) Le plafond devient plat, il est séparé des murs par des corniches à moulures en profil. Les murs obtiennent d'autres proportions et une autre articulation par l'emploi des éléments du système de l'ordre: des murs plâtrés et décorés avec lambris en bois façonnés de différentes manières deviennent de plus en plus habituels (ill. 6.). Les lambris en bois sont les éléments les plus caractéris-



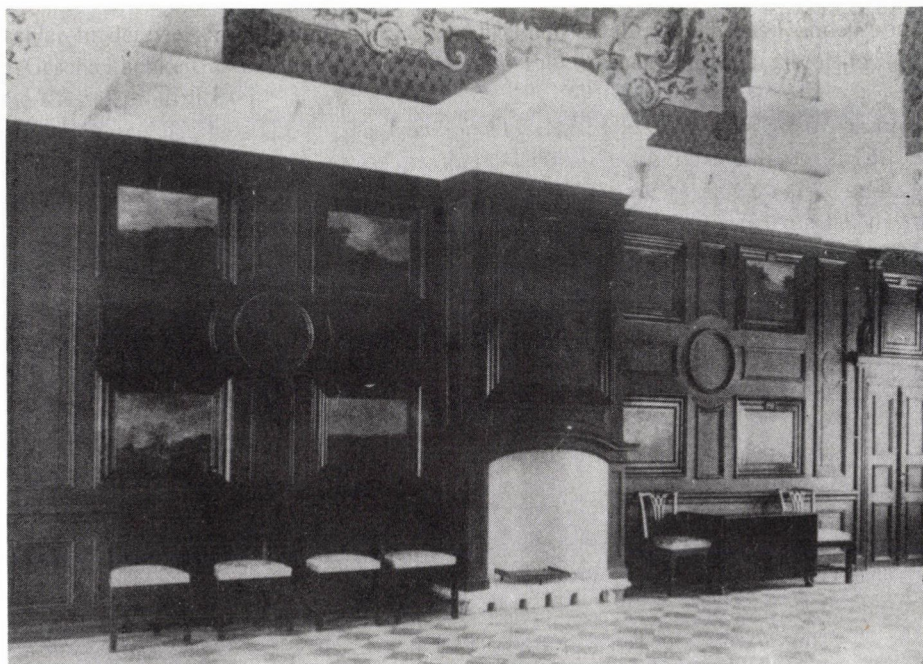
4. Péterhof, Grand Palais, la salle centrale construite par l'architecte A. J.-B. Le Blond en 1718–1721 avec des transformations ultérieures. Reproduit d'une photographie des années 1930

tiques de la physionomie artistique de l'intérieur russe jusqu'aux années soixante du XVIII^e siècle. Les salles obtiennent une décoration plus riche et artistique: des peintures murales allégoriques, des moulures et parfois même du marbre, (comme la salle du palais d'Oranienbaum). Le plancher, le première fois en Russie, est décoré de parquet ouvré. Les salles étaient les pièces les plus éclairées de la maison car elles occupaient un étage et demi ou parfois même deux étages.

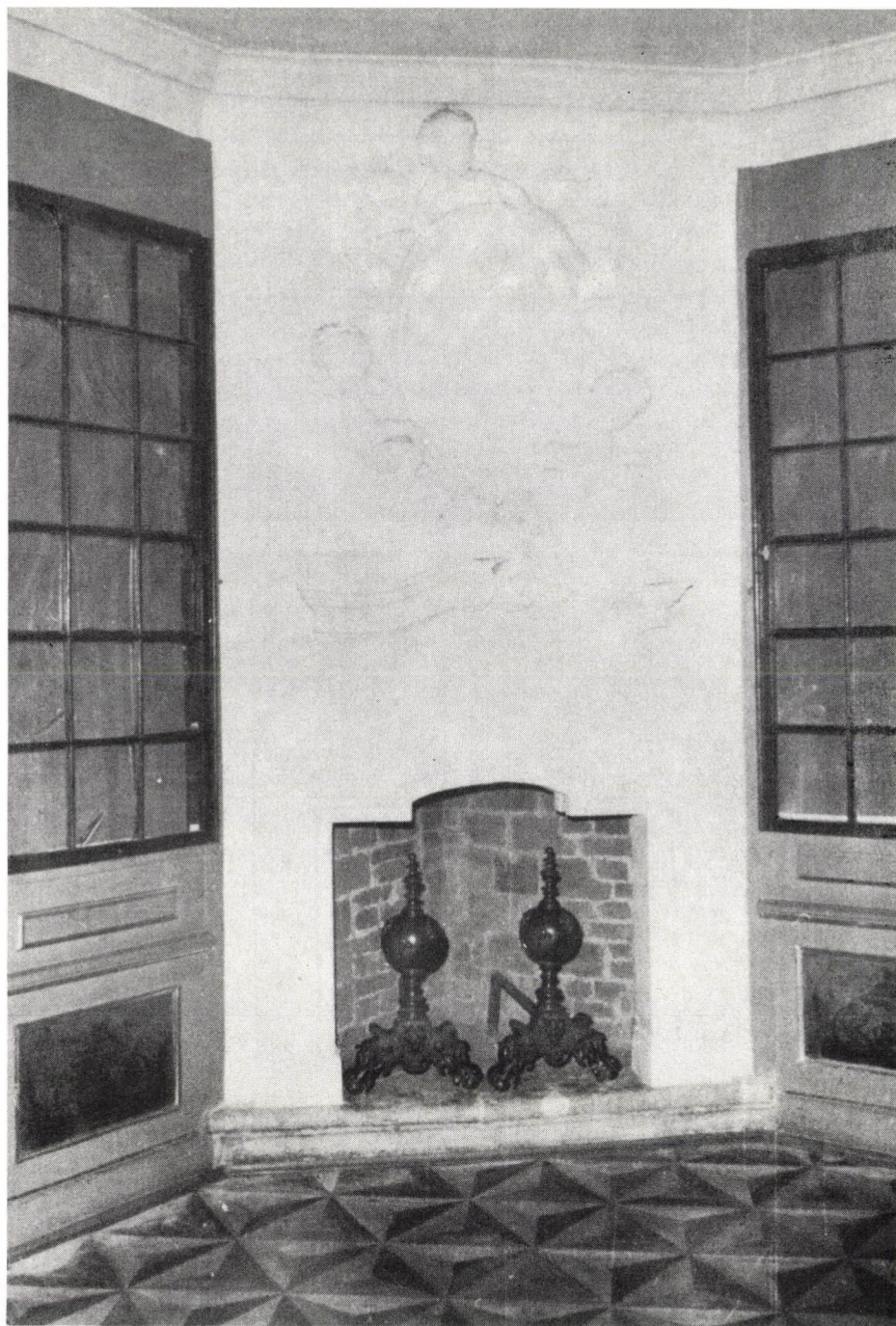
Les cabinets sont des pièces destinées au travail du patron ou à loger les collections de curiosités, d'objets de valeur (comme des livres, porcelaines, tableaux). Sept chambres de destination pareille se sont conservées jusqu'à nos jours dans des palais du XVIII^e siècle: le cabinet en bois de chêne de Grand Palais de Péterhof, les cabinets verni et maritime de Mon Plaisir, le cabinet vert dans le Palais d'Été, (ill. 7.) le cabinet en bois de noyer dans le palais de Menchikov sur l'île Vasilievski, le cabinet en bois de



5. Péterhof, Marly, Intérieur du premier quart du XVIII^e siècle



6. Péterhof, Mon Plaisir, la salle centrale, 1717–1722, construite par l'architecte A. Schlüter, I. Braunstein, A. J.-B. Le Blond



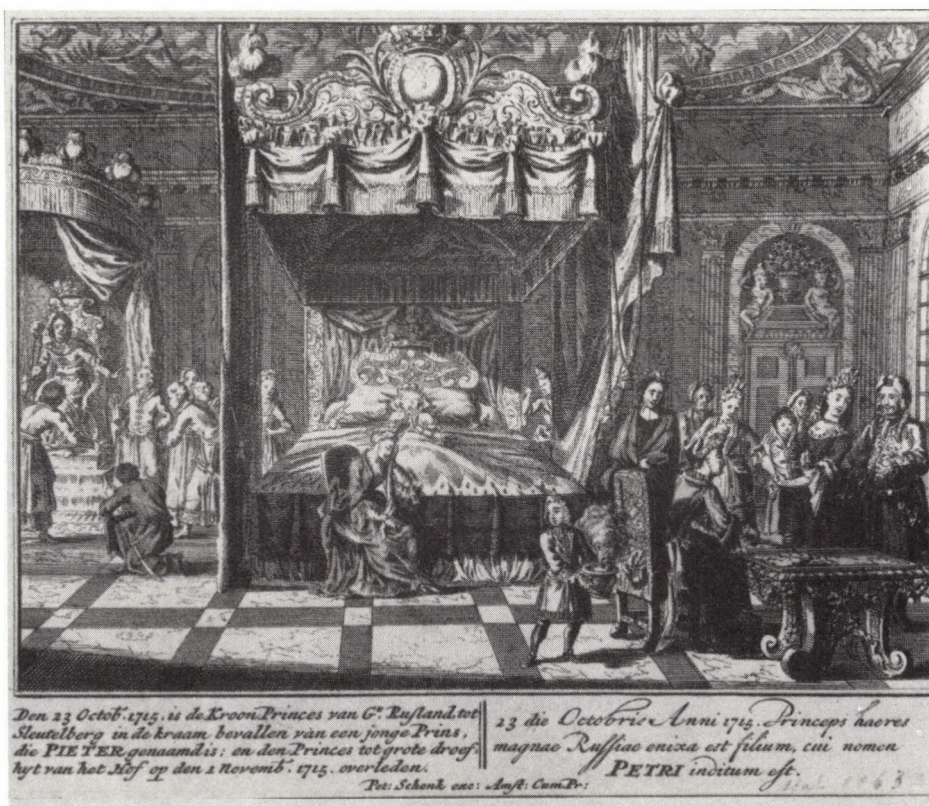
7. Leningrad, Palais d'Été de Pierre I, le cabinet vert, 1720

platane et celui en bois de chêne à Marly (avec des fragments de décoration seulement). Pour orner les cabinets on se servait, la plupart, des variations décoratives qu'offrait la boiserie en forme de panneaux, de lambris, de revêtement des murs. Un nouvel élément intéressant que l'on employait pour décorer les cabinets étaient les placards vitrés, incorporés dans le mur.

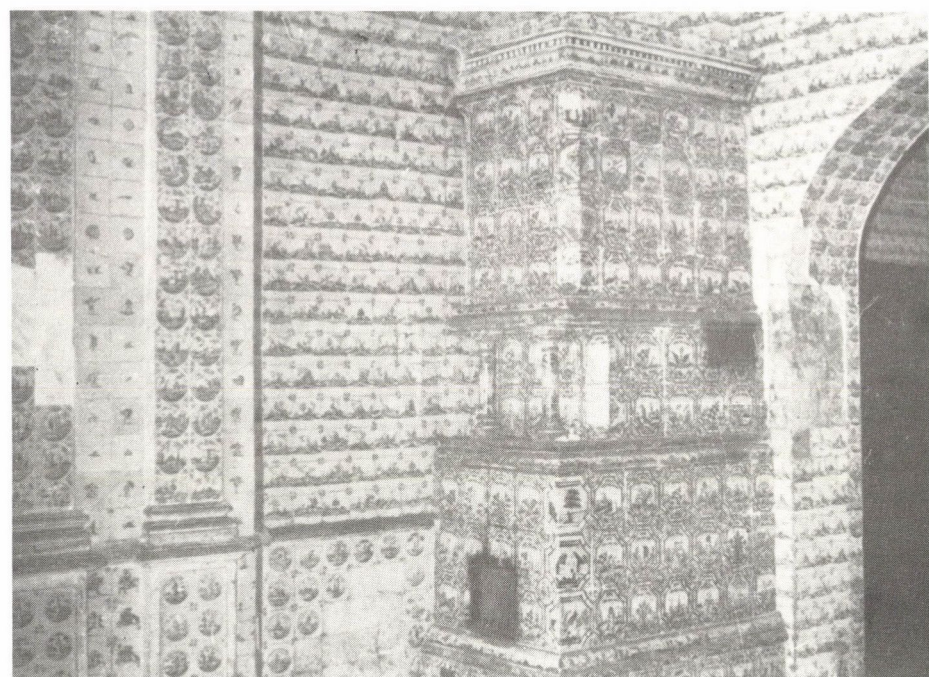
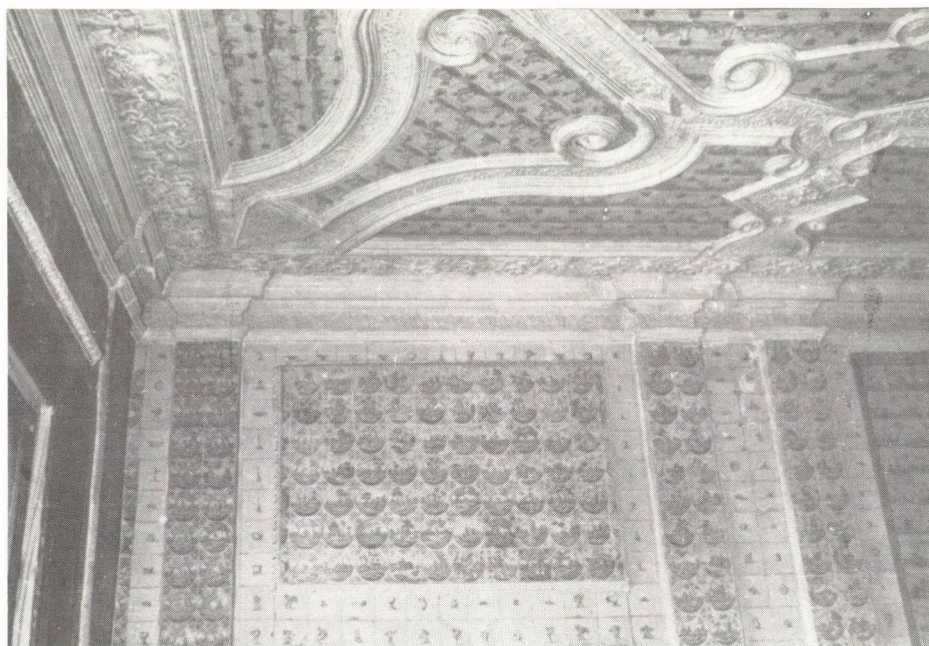
On ne trouve guère de salles à manger spécialement aménagées pour ce but; leur rôle est emprunté par les salles, les antichambres qui obtiennent de nouvelles formes dans leur aménagement intérieur: des cheminées, des buffets-immeubles.

C'est alors qu'apparaissent pour la première fois en Russie les chambres à coucher qui, en même temps, servent de pièces à accueillir les hôtes avec une nouvelle position et forme de lit à baldaquin du type Marot. Les architectes accordaient une attention particulière à la décoration et à la place du lit dans la chambre à coucher de parade. Deux chambres à coucher, décorées en carreaux toutes entières, se sont conservées dans le palais de Menchikov (ill. 8, 9, 10.).

L'installation et la décoration des maisons témoignent de deux tendances. D'une part, on fait des efforts pour créer des habitations commodas et intimes avec des chambres caractérisées par des décors d'une quantité considérable mais de dimensions réduites. De l'autre part, — surtout en ce qui concerne les pièces de représentation —



8. Pétersbourg, Chambre à coucher de parade de Pierre I, premier quart du XVIII^e siècle (Scène de la naissance du prince Pierre), gravure de Peter Schenk, calandrier hollandais, 1715



9–10. Leningrad, le Palais de Menchikov, la chambre à coucher, lambris de carreaux, 1720

il y a une tendance à rompre l'atmosphère intime par une enfilade de chambres, par un soulagement graduel des masses architecturales et par la disparition de la surface plane des murs grâce au nombre croissant des portes et des fenêtres, à l'accentuation du rôle de la peinture, des miroirs et des boiseries dorées. Cette tendance se manifeste le plus clairement au milieu du XVIII^e siècle, dans l'oeuvre de l'architecte V. Rastrelli.

Ce qui caractérise l'intérieur de cette époque c'est l'ensemble des éléments stylistiques du baroque, du classicisme, de la Régence en combinaison avec les traits traditionnels de l'art russe du XVII^e siècle.

Les traits spéciaux de cet intérieur sont la rationalisme, la précision, la clarté des formes architecturales principales, la symétrie de l'espace architectural ainsi que, dans les limites d'une perfection générale, une saturation du mouvement intérieur, la combinaison des formes de lignes droites et de courbes, d'une riche décoration de vive et libre perception.

L'ensemble de ces traits stylistiques dans l'architecture pétersbourgeoise et dans les intérieurs des palais s'appelle „baroque du temps de Pierre I.” dans la littérature soviétique.

L'intérieur russe du premier quart du XVIII^e siècle a un caractère de transition, ce qui explique, dans une très grande mesure, son style illimité et détermine encore sa place dans l'art russe.

Le premier quart du XVIII^e siècle est la période qui prépare l'épanouissement brillant de l'art décoratif de l'intérieur russes du milieu du XVIII^e siècle et du début du XIX^e c'est la version russe originale du style baroque et du classicisme.

Miliza Korschunowa

KÜNSTLERISCHE AUSGESTALTUNG VON SCHLOSS- INNENRÄUMEN IN RUSSLAND IM LETZTEN VIERTEL DES 18. JAHRHUNDERTS UND VON BEGINN DES 19. JAHRHUNDERTS NACH DEN ENTWÜRFEN DER ERMITAGE SAMMLUNG

Die Epoche der Aufklärung in Russland stand in enger Beziehung mit dem Prozess der Bildung der Herrschaft des Adelstandes. Dieser Umstand bestimmte einige Besonderheiten des russischen Klassizismus. Die Ideen der Europäischen Aufklärung in Russland wurden von der Regierung, persönlich von der Kaiserin Katherine der Zweiten und von den ersten Männern des Adels, insbesondere in der ersten Periode unterstützt – und gerade deshalb entstand im Lande ein günstiger Umstand für den Aufschwung von Kunst und Architektur. Besonders die Architektur erreichte einen bedeutenden Aufschwung und eine gesellschaftliche Bedeutung. Die Praxis der Stadtgründung wurde zum Ausdruck der Festigung der Staatsmacht.

Zentral- und Provinzstädte wurden projektiert und umgebaut. Es wurden auch Verwaltungsgebäude aufgeführt. Zur gleichen Zeit entwickelte sich auch endgültig das architektonische Antlitz der russischen Hauptstadt – Petersburg. Die Thematik des Bauvorhabens wurde jetzt eine ganz andere. Ausser Palästen und Kirchen, die Mitte des 18. Jh. schon sehr zahlreich waren, wurden jetzt Krankenhäuser, Theater, Bildergalerien, Bibliotheken, Börsen, Banken, Kaufhöfe und ausserhalb der Stadt gelegene Herrensitze entworfen und errichtet. Zum erstenmal wurde das Projekt einer Sternwarte und eines Waffenmuseums ausgeführt. Die neue Richtung im Bau forderte auch neue Umfangs- und Raumlösungen, andere Forderungen wurden auch an die Organisation und Ausgestaltung der Innenräume gestellt. Zur Verwirklichung dieses grossartigen Programms brauchte man auch Architekten. Da Russland hinter dem Stand der letzten Errungenschaften in der Europäischen Baukunst nicht zurück bleiben wollte und sich auch mit den modernen Erfahrungen in der Baukunst vertraut machen wollte, bot es den besten ausländischen Meistern Dienststellen an und schickte auch begabte russische Architekten ins Ausland zur Fortsetzung der Ausbildung.

Die Ausländer wurden durch die Möglichkeit in Russland viel und grossartig zu bauen, angelockt, während es in Europa in derselben Zeit solche Möglichkeiten im 18. Jh. ziemlich selten gab.

Die Errungenschaften des russischen Klassizismus sind mit vielen Namen der Architekten verbunden, wie z.B. W. Baschenow, M. Kasakow, I. Starow, D. Quarenghi, C. Cameron, A. Woronichin. Aber als Beispiel werden wir nur die Entwürfe der letzten drei anführen, da die Ermitage über eine recht umfangreiche Sammlung der Arbeiten dieser Architekten verfügt. Ihr Schaffen ist mit einer gründlichen Erneuerung der russischen Hauptstadt – Petersburg – und ihren Vororten, die alle Besonderheiten der Architektur dieser Periode in sich vereinen, verbunden.

Eines von den interessantesten Themen des russischen Klassizismus ist die künstlerische Ausgestaltung des Innenraumes. Sie vereinigt viele Gegenstände des ange-

wandten Charakters, die die architektonische Dekoration des Raumes ergänzen, zu einem einzigen Ensemble.

Um sich klar die Prinzipien der Lösung des Innenraumes des Klassizismus vorzustellen, werden wir denselben mit dem charakteristischen Barock-Innenraum vergleichen.

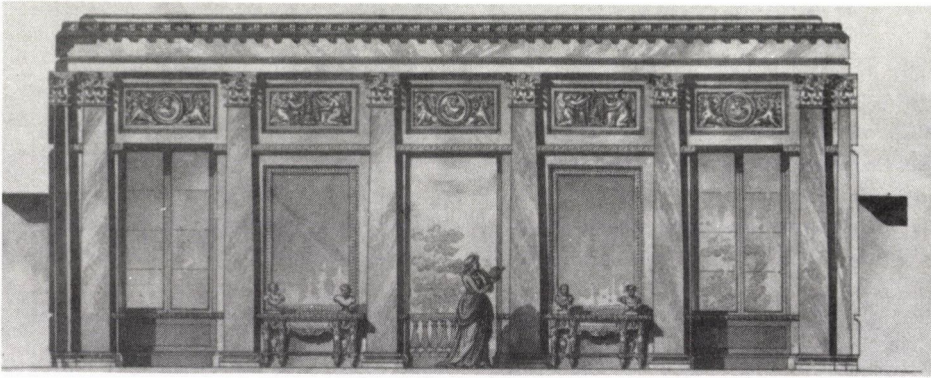
Die Innenräume, geschaffen von F. B. Rastrelli (1700–1711), sind die höchsten Leistungen des russischen Barocks Mitte des 18. Jh. Als Beispiel kann man die Paradesäle im Winterpalast anführen: wunderliche Ornamente aus vergoldetem, reichlich die Wände schmückendem Schnitzwerk unterdrücken alle Einzelheiten der Ausstattung: zahlreiche Spiegel, Wandleuchten, Kandelaber, Konsole, Kamine, sogar Gemälde – alles das, was der Dekoration des Innenraumes diente. Obgleich die Palasträume sehr prunkvoll waren, gab es doch in dieser Zeit in Russland sehr wenig Möbel. Die Forscher teilen die Meinung, dass Rastrelli selbst sehr selten sich mit zeichnerischen Entwürfen des Möbels und aller Innenausstattung beschäftigte. Er widmete seine Schaffenskraft, nach seinen eigenen Worten, der höchsten Idee des Ruhmens des russischen Absolutismus und nicht den Fragen der Bequemlichkeit und des Komforts. In Westdeutschland herrschte dagegen schon früher dafür ein grosses Interesse und in der ersten Hälfte des 18. Jh. wurden schon prachtvolle Beispiele der Möbelkunst geschaffen.

In Russland war eine Komplettlösung der Ausgestaltung des Innenraumes eine spezielle Art der grossen Meister des Klassizismus. Der Innenraum ist wie ein künstlerisches Ensemble gedacht, wo jedes Detail den Entwurf des Schöpfers bereichert und erweitert. Für den Innenraum des Klassizismus ist eine glatte Wand, die mit Säulen, Halbsäulen und Pilastern abwechselt, kennzeichnend. Die Innendekoration ist einfacher geworden und die Aufmerksamkeit wird jetzt auf die Ziergegenstände konzentriert, die früher nicht in den Kreis der Probleme des Architekten gezogen wurden. Jedes Detail, sei es Möbel, Kron- und Wandleuchten, Spiegel, Kamine, Vasen aus buntem Stein oder Draperie, die in engem Zusammenhang mit der architektonischen Ausschmückung stehen, existiert laut den strengen Gesetzen des Klassizismus.

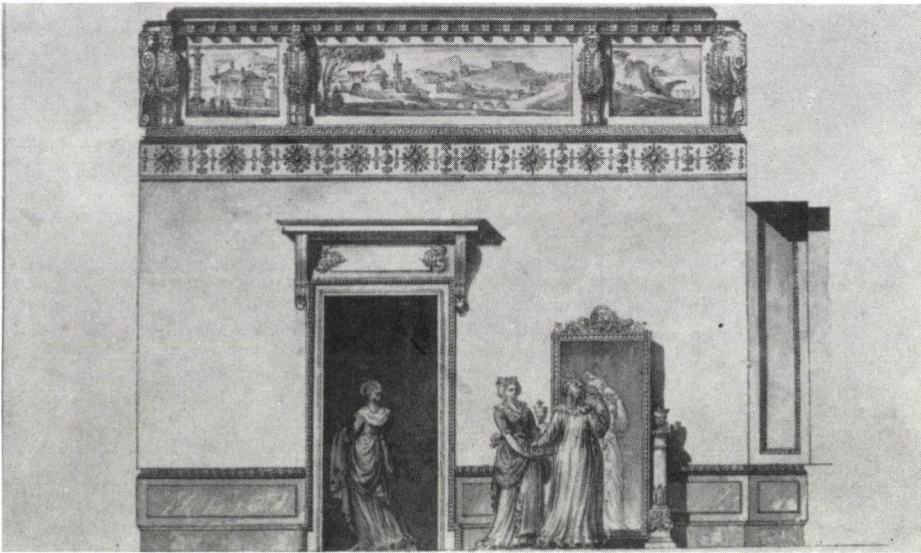
Es wird der Unterschied zwischen Parade- und Privaträumen betont. Im ersten Fall erreichte man den Effekt des Prunkes durch Verwendung der Säulenordnungen grossen Ausmasses, im zweiten Fall wird das Element der Gemütlichkeit durch Verwendung in der Komposition von Gegenständen, die zur Bequemlichkeit des Menschen dienen sollten, hervorgehoben.

Die Verschiedenartigkeit der Themen und Probleme, charakteristisch für den russischen Klassizismus, fand in der Schöpferkraft von G. Quarenghi (1744–1817) ihren Ausdruck. Bei dem Projektieren des Innenraumes macht der Künstler immer öfter zeichnerische Entwürfe von Möbeln, Figurenöfen, Spiegeln, Konsolen, und Vasen auf Fussgestellen. Es seien nur an die Entwürfe des Alexander Palastes in Tzarskoje Selo und an die des Schlosses in Pawlowsk erinnert. (Abb. 1–2.) Manchmal zeichnet der Architekt einzelne Gegenstände der Ausstattung wie: Kamine, Schränken, Konsolen, die zweifellos eine konkrete Bestimmung hatten.

Quarenghi war ein sehr guter Zeichner, der meisterhaft die Technik der Aquarellmalerei beherrschte. Bei einer Vergrösserung der feinen Details seiner architektonischen Kompositionen kann man sich davon überzeugen. Die Entwürfe von Quarenghi zeigen oft wundervoll gezeichnete Miniaturbilder. Seine Linien sind immer sehr klar



1. G. Quarenghi, Entwurf für das Pilaster-Kabinett im Schloss zu Pawlowsk



2. G. Quarenghi, Entwurf für das Toilettenzimmer im Schloss zu Pawlowsk

und dabei nicht steif. Alle Linien sind plastisch, was nicht eigentümlich für die architektonische Graphik ist. Jeden seiner Entwürfe vollendet Quarenghi sehr sorgfältig.

Quarenghi durchdachte jedes Detail des Innenraumes sehr gründlich. Als Beispiel kann man die Malteser Kapelle in dem Woronzow Schloss anführen. Die erhaltenen Gegenstände zeigen anschaulich einen engen Zusammenhang mit der architektonischen Ausstattung, wie der Sessel des Grossmeisters des Ordens, das Fusschemelchen, der Sessel des Bischofs, Taburette, kleine und grosse Kandelaber und das Kruzifix (Abb. 3).

T.M. Sokolova — die Kunsthistorikerin der Ermitage — analysierte diese erhaltene Gegenstände. Sie verglich dieselben mit den Entwürfen und bewies, dass sie nur nach dem Entwurf von Quarenghi gemacht werden konnten.

Alle sind aus Holz gefertigt und vergoldet. Die Zeichnung des Kandlebers ist traditionell. Gewöhnlich werden die katholischen Kirchen in West-Europa mit Kandleber und Kruzifixen aus Bronze oder Silber geschmückt; hier aber verwendete der Architekt das in Russland sehr verbreitete Material – das Holz, mit dessen Verarbeitung die örtlichen Meister vertraut waren.

Die wunderbaren Leuchter in dem Weissen Saal des Smolny Instituts sind ein wundervolles Denkmal der angewandten Kunst. Bis vor kurzem herrschte noch Zweifel über die Beteiligung von Quarenghi an der Schaffung der Kronleuchter, jetzt ist es aber bewiesen worden, da man seine eigenhändige Zeichnung fand. Der zeichnerische Entwurf des grossen Leuchters. Dieser Leuchter ist ein Beispiel der Variation eines grossen Meisters des in Russland sehr verbreiteten Kirchenkronleuchters, ausgeführt jetzt nicht in Metall, sondern in Alabaster.

Quarenghi lebte sich gut in Russland ein und, nachdem er in Italien für seine künstlerischen Fähigkeiten keine Anwendung finden konnte, fand er in Russland seine zweite Heimat. Sein grosses Interesse für die Eigenartigkeit der russischen Architektur und der Natur war der Grund für seinen Erfolg. Um etwas Nützliches und Schönes für sich in der neuen Heimat zu finden, unternimmt er Reisen durch Russland, wovon seine zahlreichen Zeichnungen zeugen, und interessiert sich für das russische Altertum (die Festung in Porchow bei Pskow und die in Schlüsselburg, für die Sehenswürdigkeiten des russischen Kremls und für vieles andere). Viele von seinen Zeichnungen finden wir in der Ermitage.

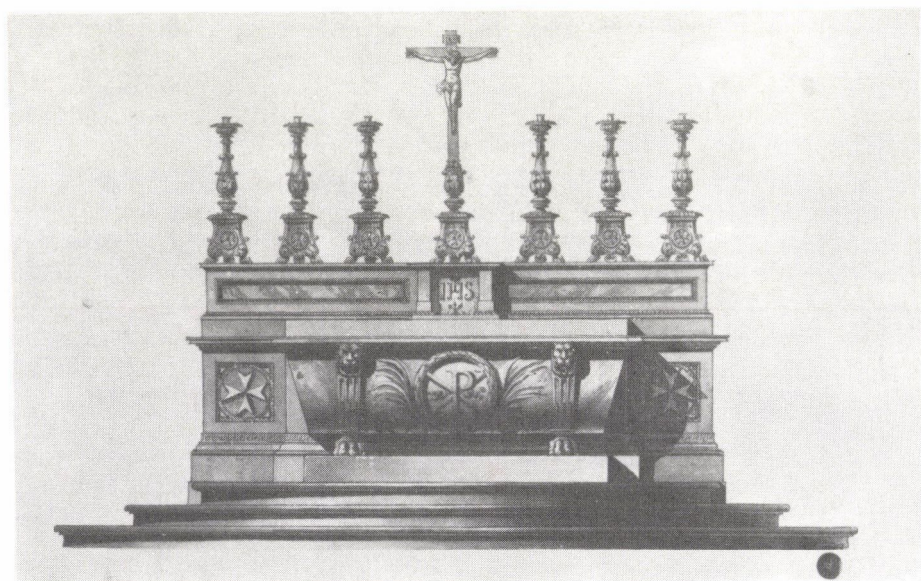
Die Meisterwerke der Wohninnenräume in den Schlössern wurden von Cameron (1730–1812) geschaffen. Das Arabeskezimmer (Abb. 4) und das grüne Gesellschaftszimmer, das Sofakabinett und Schlafzimmer in dem Palast Katherinas in Tzarskoje Selo setzt jedermann in Erstaunen wegen der Formschönheit und der Raffiniertheit der graphischen Zeichnung der Ornamente und der effektvollen Verwendung von verschiedenen Materialien: Reliefe aus Glas, Gips, Fayence.

Aber die Besonderheiten der Ausgestaltung dieser Räume und auch die Vielfältigkeit der Gegenstände derselben kann nur auf Grund der Entwürfe beurteilt werden. Bis zur jüngsten Zeit galten diese Entwürfe als Camerons Arbeit, aber jetzt ist es bewiesen worden, dass dieselben von seinen russischen Gehilfen ausgeführt worden waren. Wenn auch die Entwürfe keine so hohe Meisterschaft wie die Originale zeigen, dienten sie jedoch zweimal als wertvolles Material bei der Wiederherstellung des Schlosses. Das erste Mal im Jahre 1820, als es dem Brand zum Opfer fiel und dann in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg.

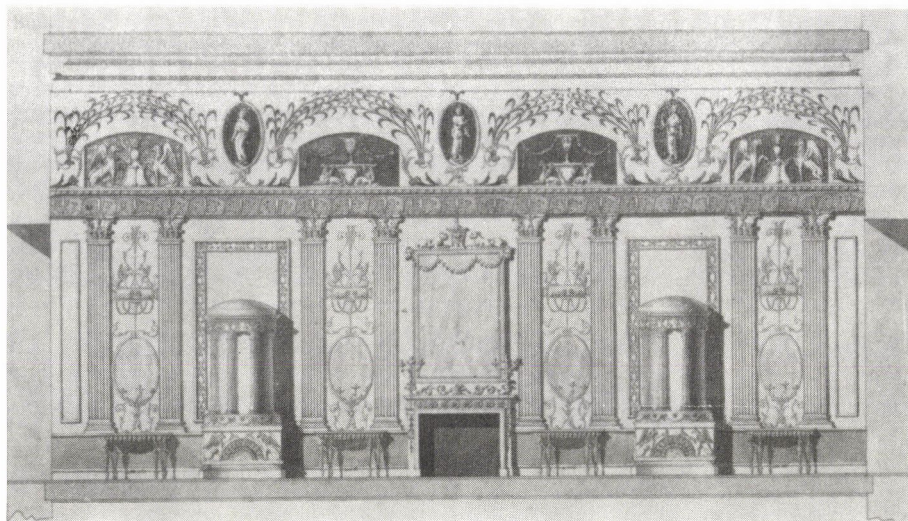
Nicht weniger geschmackvoll war die Ausgestaltung der „Achat-Zimmer“ in Tzarskoje Selo, für deren Dekoration echte Uralhalbedelsteine benützt wurden, speziell Achat, wovon auch die Benennung des Baues entstand (Abb. 5).

Der Reichtum und die Originalität der darstellenden Mittel und des Materials, wie auch die Feinheit der Zeichnungen zeugen von dem Einfluss seiner heimatlichen schottländischen Kunst, die in jener Zeit in Europa sehr verbreitet war. Hier sieht man auch die Nacharbeitung von Motiven der Römisch–Pompejanischen Kunst.

Das von Cameron in relativ sehr kurzer Zeit Geschaffene (das Schloss in Pawlowsk, die Innenräume in Tzarskoje Selo) bereicherte Russlands Kunst des 18. Jh. und wurde ein Muster zur Nachahmung.



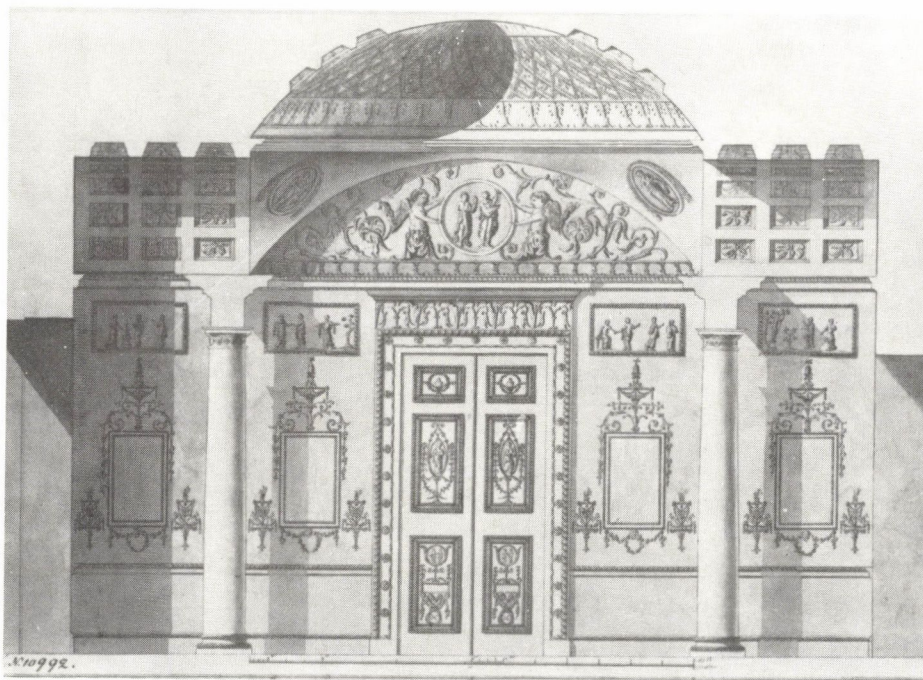
3. G. Quarenghi, Altarentwurf für die Malteser Kapelle



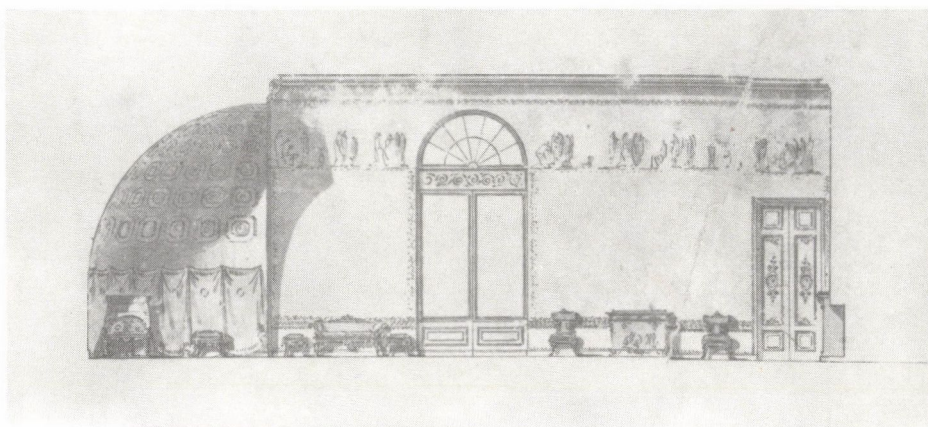
4. C. Cameron, Entwurf für das Arabesckzimmer im Palast der Kaiserin Katherine zu Tzarskoje Selo

Die nächste Entwicklungsstufe der Innenräume ist mit dem Schaffen des Architekten A. Woronichin (1759–1814) verbunden. Sein Schaffen ist eine eigenartige Krönung des Schaffens der Künstler der vorigen Generation. Er löst auch verschiedene Aufgaben. Die von ihm in Petersburg in dem Stroganow Palast ausgeführten Innenräume sind sehr einfach, aber fein (die Bildergalerie, das Mineralogische Kabinett).

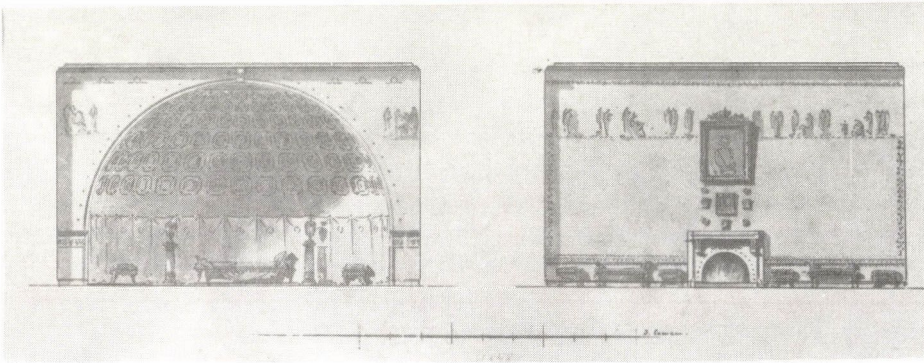
Die Privatzimmer der Kaiserin Marie Fedorowna im Pawlowsker Schloss wurden auch von Woronichin eingerichtet. Für diese Räume sind charakteristisch: ein breiter Ausgang in die Natur und eine anspruchlose Einrichtung. Diese Zimmer wurden mit Möbeln nach seinen Zeichnungen ausgestattet. Sehr plastisch der Form und Silhouette nach mit origineller Zeichnung. Das Möbel hat oft einige stilisierte Darstellungen von



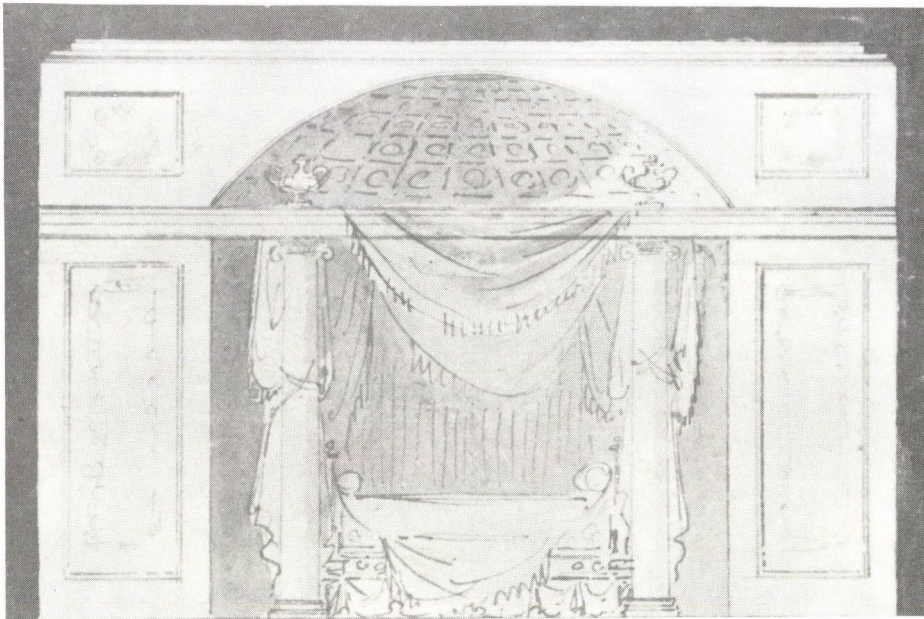
5. C. Cameron, Entwurf für das Jaspis-Kabinett des Achat Zimmers zu Tzarskoje Selo



6. A. Woronichin, Entwurf für die Wandgestaltung eines Innenraumes



7. A. Woronichin, Entwurf für die Innengestaltung eines Zimmers



8. A. Woronichin, Skizze für ein Schlafzimmer

Schwänen und pflanzlichen Elementen. Möbel aus Mahagoniholz haben gewöhnlich recht grelle Farbtöne, was den Arbeiten der russischen Meister oft eigen ist. (Abb. 6–7)

Viele von Woronichin ausgeführte Gegenstände der angewandten Kunst sind erhalten geblieben, aber eine Reihe davon befand sich schon in anderen Kollektionen. Dank der grossen Mühe des ältesten Wissenschaftlers des Schloss-Museums in Pawlowsk – A. M. Kutschumow – sind diese Gegenstände entdeckt worden und der Hauptsammlung in Pawlowsk hinzugefügt worden.

Woronichin widmet seine Aufmerksamkeit mehr als jemand seiner Vorgänger der Verschiedenartigkeit der Ausgestaltung. Seine schöngeistige Veranlagung und künstlerische Fähigkeit helfen ihm die Zeichnung jedes Gegenstandes zu prägen. Das kann

man aus seinen Entwürfen der Zimmerausstattung schliessen, in denen Sessel, Stühle, Taburette, Divane, Torscheren, Wand- und Kronleuchter, Kaminschirme, Bildrahmen und Dekorationsvasen aus Stein dargestellt sind. Woronichin verwendete gern für den Innenraum Draperien. Sie bilden eine elegante Kombination von Falten und dienen nicht nur zur Umrahmung der Fenster und Türen, sondern sind auch wie eigenartige Schirme, Baldachine oder originelle dekorative Akzente, die dem Raum etwas Malerisches und Behagliches verleihen. (Abb. 8)

Draperien waren in West-Europa in Mode. Besonders oft wurden sie von Woronichins Zeitgenossen verwendet, wie von Ch. Percier und P. Fontaine. Aber die russische Variante von Woronichin ist viel graziöser, als die massive Pracht der pompösen Draperien der französischen Architekten.

Zum Schluss sei betont, dass die Wendung zur antiken Klassik eine von den Eigenarten des Klassizismus war. Das ist für alle nationalen Entwicklungen in Europa charakteristisch. Aber jeder Schöpfer empfand diese Erbschaft individuell – dafür sprechen die vorgeführten Entwürfe.

Burkhardt Göres

DAS BERLINER INTERIEUR DES FRÜHKLASSIZISMUS DAVID ROENTGEN UND SEIN KÜNSTLERISCHER EINFLUSS IN BERLIN

Die kurze und strahlende Blüte des Frühklassizismus in der Innendekoration der preussischen Residenzen Berlin und Potsdam setzt gegenüber der allgemeinen europäischen Entwicklung des Interieurs mit grosser Verspätung erst unmittelbar nach dem Tode König Friedrichs II. von Preussen, 1786, ein. Der König gab noch bis in die letzten Lebensjahre dem Rokoko den Vorzug, und seine persönliche Einflussnahme hat zunächst ein Umsichgreifen der neuen Dekorationsformen weitgehend verhindern können. Das tritt naturgemäss besonders in den für den König eingerichteten Bauten in Erscheinung, wo sich im 1763–69 errichteten Neuen Palais von Sanssouci und in der Inneneinrichtung der 1771–74 neu ausgestatteten Neuen Kammern im Park von Sanssouci nur ganz vereinzelt frühklassizistisches Formengut nachweisen lässt./1/ Als Beispiel sei hier die nach Entwürfen von Johann Christian Hoppenhaupt d. J. dekorierte Obere Galerie des Neuen Palais genannt./2/ Ihre von Girlanden umwundenen, die Wandgliederung übernehmenden Lisenen, bronzierte Rundmedaillons an und über den Türen sowie im Stuck der Decke, als auch die durch Ringe gezogenen, etwas steif herabhängenden Girlanden über den Gemälden, atmen kaum noch etwas vom Geist des Rokoko. Diese Ornamente sind, wie auch die schweren, mit Bocksköpfen und Girlanden geschmückten Konsoltische des Raumes, Anzeichen für das Eindringen des neuen Stils in die auf Befehl des Bauherrn starr angewendete Rokokoornamentik.

Zur gleichen Zeit, 1767–1770, richtete bereits Jacques-Ange Gabriel in Versailles das Petit Trianon in den Formen des Frühklassizismus ein; Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff dekorierte 1769 den Festsaal im Schloss Dessau und schuf 1769–73 Schloss Wörlitz, beides erste Beispiele des reifen Frühklassizismus in Deutschland.

In Privatbauten des preussischen Adels und in bescheidenem Masse des Bürgertums, treten jedoch schon relativ früh Übergangsformen in Erscheinung, bestehend aus leicht antikisierenden Ornamentformen, wie Lorbeerfestons und runden Reliefmedaillons, die aber zunächst nur in den Festsälen anzutreffen sind. Das erkennen wir im 1764 von Johann Boumann dekorierten Hauptfestsaal des Palais des Prinzen Heinrich von Preussen/3/ und an einem, von Carl Gotthard Langhans d. Ä. 1769 für den gleichen Besitzer, neu gestalteten Saal im Schloss Rheinsberg./4/

Für den Prinzen Heinrich, der sich in Vielem gegensätzlich von seinem Bruder Friedrich II. von Preussen unterschied, wurden 1775–80 durch den ehemaligen Artillerieleutnant und seit 1768 Ingenieur des Prinzen Heinrich, Hennert, Um- und Erweiterungsbauten am Schloss Rheinsberg ausgeführt, bei denen auch das Schlafzimmer des Prinzen in frühklassizistischen Formen dekoriert wurde. Gleichzeitig errichtete er 1778 das Kavalierhaus mit dem aus bemalten Holz gebauten Logengerüst des Theaters./5/ 1785 liess Prinz Biron von Kurland einige Räume im Schloss Friedrichsfelde neu

ausstatten, von denen der mit reichem Stuck versehene Festsaal vom römischen Frühklassizismus beeinflusst scheint./6/

Mit der Berufung Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorffs aus Dessau und Carl Gotthard Langhans aus Breslau, 1786 sowie von David Gilly aus Stettin und Gottfried Schadow aus Rom, 1788, waren nach dem Tode Friedrichs II. von Preussen unter seinem Nachfolger Friedrich Wilhelm II. alle Möglichkeiten für eine schnelle Weiterentwicklung und Ausprägung der frühklassizistischen Innendekorationen in Berlin und Potsdam gegeben.

Mit der ersten Arbeit Erdmannsdorffs in Berlin, der noch 1786 begonnenen Neugestaltung des Arbeits- und Schlafzimmers im Schloss Sanssouci, wurde ein richtungsweisender Anfang gemacht./7/ Der Künstler, sowohl in England, als auch in Rom ausgebildet, verband in seinem Schaffen die mehr sachlich-schlichten Formen des englischen Neoklassizismus mit denen der auf antike römische Kunst orientierten römischen Schule. In der Reihe der bemerkenswerten Berliner Innendekorationen dieser Zeit müssen vor allem die 1787–91 von Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff und Carl von Gontard eingerichteten Königskammern des Berliner Schlosses und die Raumschöpfungen C. G. Langhans' im Marmorpalais in Potsdam (1790–91) und einigen anderen Palästen besonders hervorgehoben werden. Die nach Entwürfen von Gontard dekorierten Räume der Königskammern, wie z. B. der mit roter Samtbespannung, weissem Holzwerk, vergoldeten Schnitzereien und einer reichen vorgeldeten Stuckdecke Thronsaal/8/ und der ganz getäfelte kleine Konzertsaal, in dem reich geschnitzte und vergoldete Panneaux mit Spiegelfüllungen wechseln,/9/ haben ihr deutliches Vorbild in den Schöpfungen des Pariser Louis-Seize-Stils./10/

Für die in dieser Wohnung von Erdmannsdorff geschaffenen Räume gilt das oben allgemein über die Ausbildung und das Werk des Architekten Gesagte.

Der strenge Parolesaal/11/ mit polierten Stuckwänden und von Schadow ausgeführten Reliefstreifen und der mit 16 Säulen aus gelbem Stuckmarmor, mit Stuckreliefs aus der Alexandergeschichte von Gottfried Schadow, Marmorplastiken und einer reichen Bronzetür geschmückte Säulensaal,/12/ sind neben dem an pompejanische Malereien bzw. römische Grottesken anknüpfende Speisesaal/13/ mit ganz verspiegelter Fensterwand die Festsalauschöpfungen Erdmannsdorffs für dieses Appartement. Darüber hinaus wurden von ihm noch zwei weitere Salons dieser Raumflucht mit Seidentapeten, römischen Marmorkaminen, furnierten Türen und reicher Supraportenmalerei entworfen./10/

Zur gleichen Zeit, 1789, erneuerte Langhans die Dekorationen der Wohnung der Königin Friederike Luise im Berliner Schloss, von denen nur der mit seinen ins Oval gestellten Säulen aus Stuckmarmor ausgestattete Festsaal, der sogenannte Pfeilersaal/14/ und ein ebenfalls mit Stuckmarmor ausgekleidetes Kabinett mit abgeschrägten Ecken, Marmorplastiken in Nischen und Reliefdarstellungen von Schadow unterhalb des Gesimses, von späteren Umbauten verschont geblieben waren../15/

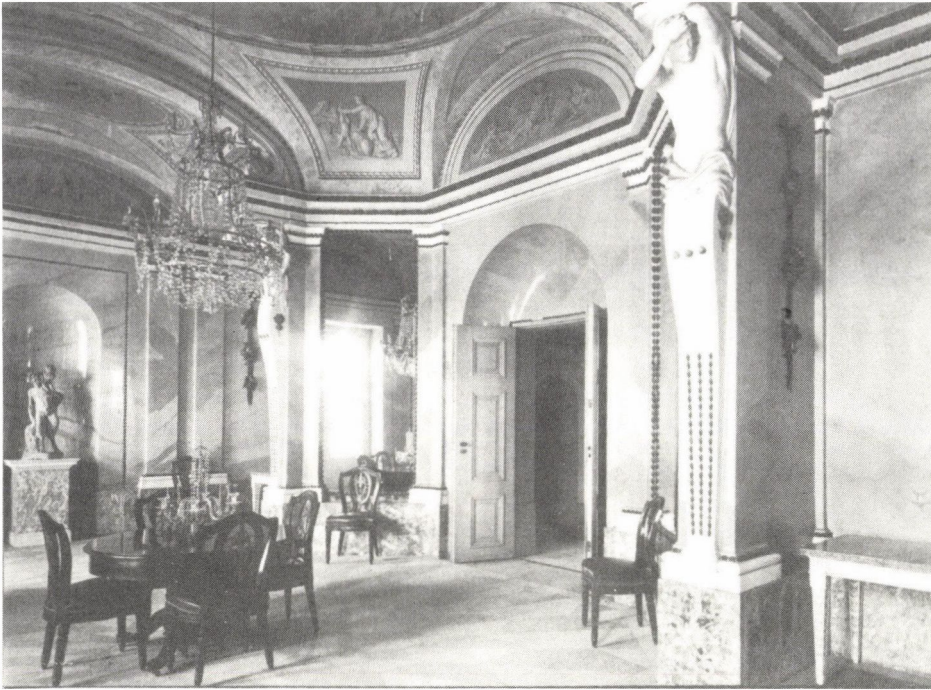
Die aus dem Rechteck durch eine Säulenstellung ins Oval überführte Raumform hatte Langhans schon 1787 in dem prächtigen Festsaal des Niederländischen Palais Unter den Linden/16/ mit grossem Erfolg erprobt und wendet sie u. a. auch noch später, 1791, für den Tanzsaal im Schloss Bellevue, an./17/

Durch die fast restlose Zerstörung aller dieser hervorragenden Raumschöpfungen des Frühklassizismus in Berlin im II. Weltkrieg, der davon nur einen Teil des mobilen Kunstgutes übrigliess, sind die von Langhans 1790–91 im Marmorpalais in Potsdam

geschaffenen, in den Dimensionen eines kleinen königlichen Sommerhauses angelegten Raumschöpfungen besonders kostbar geworden. Den Aussenbau hatte noch Carl von Gontard 1787–90 nach Vorbildern englischer Villen ausgeführt./18/

Im Innern gruppieren sich in zwei Etagen um das in der Mitte liegende Treppenhaus ein Kranz von meist dem Quadrat angenäherten Räumen, die, auf verschiedenste Weise dekoriert, ein äusserst anschauliches Bild des frühklassizistischen Interieurs in Berlin zu geben vermögen.

Der an der Wasserseite des Erdgeschosses gelegene, mit Stuckmarmor ausgestaltete Grottensaal verrät mit seinen vorgezogenen, spiegelverkleideten Pfeilern und ihren Bogenstellungen, die den Raum in drei Abteilungen gliedern, wiederum Langhans' Vorliebe für eine, das Rechteck abwandelnde Raumform. (Abb. 1) Andere Zimmer,



i. Marmorpalais, Potsdam, Grottensaal

wie die braune, die grüne und die gelbe Kammer, sind mit bemalter Seide bespannt. (Abb. 2) Sie sind mit Grotesken bemalt oder zeigen nur Bordüren und nehmen dann noch Kupferstiche oder Gemälde auf. In einem weiteren Raum ist die Boiserie weiss lackiert, und die Felder sind mit einer Blumenbordüre eingefasst.

In der ebenfalls boisierten blauen Kammer wechseln gemalte Dreifüsse mit Blumengehängen und illusionistisch gemalten, von Nischen eingerahmten Vasen ab.

Zwei schmale Räume des Erdgeschosses, das Schlaf- und Arbeitszimmer Friedrich Wilhelms II. sind bis zum Gesims mit einer intarsierten Holztäfelung verkleidet; hervorragende Zeugnisse Berlin-Potsdamer Ebenisten-Kunst. (Abb. 3)

Ein weiteres Zimmer verdankt der Vorliebe für Kameen seine Dekorationswahl, und das Landschaftszimmer zeigt an Stelle von Tapeten grosse Wandgemälde von Lütke, einem Schüler Philipp Hackerts, mit römischen Phantasielandschaften. (Abb. 4)

Der die gesamte Wasserfront einnehmende Konzertsaal (Abb. 5), bei dessen Gestaltung Vorbilder Adams gewirkt haben, mit seinen, durch Säulenstellungen abgetrennten äusseren Fensterachsen, der strengen Gliederung der Längswände durch Pilaster und Arkaden für Spiegel bzw. antike Plastik besitzt lichtblaue Stuckmarmorwände. Die hoch an den Wänden sitzenden Reliefs sind wieder Schöpfungen Gottfried Schadows. Die hohen Fenster an den drei Seiten des Saales geben den Blick auf den See und die



2. Marmorpalais, Potsdam, „Braune Kammer“



3. Marmorpalais, Potsdam, Schlafzimmer, Kommode u. Eckschrank von D. Hacker



4. Marmorpalais, Potsdam, „Kammer en camaïeu”



5. Marmorpalais, Potsdam, Konzertsaal

Landschaft frei. Für das Marmorpalais sind glücklicherweise eine grosse Zahl der Langhansschen Entwurfszeichnungen erhalten geblieben und auch Entwürfe für die Decken sind vorhanden./19/

1788 liess sich Friedrich Wilhelm II. im Schloss Charlottenburg eine kleine, aus fünf Räumen bestehende Sommerwohnung herrichten, vor der drei Räume im „chinesischen Stil“ und zwei im „hetrurischen Stil“ ausgestattet wurden. Die kleine Galerie dieser Wohnung wurde mit chinesischer Tapete bespannt, das Holzwerk reich bemalt und teilweise geschnitzt./20/

Die noch 1796 für den König nach Angaben der Gräfin Lichtenau eingerichteten Winterkammern in Charlottenburg, geben ein durch abwechslungsreiche Dekorationen vielfältiges Bild einer in bescheidenerem Rahmen ausgestatteten Raumflucht der Mitte der neunziger Jahre./21/ Bestimmend für den Eindruck der Räume ist vor allem das naturfarbene Holz der Türen, Paneele und Fussböden. Neben einigen Wandteppichen wurden chinesische Seidentapeten mit Rankenmuster, ostindischer Zitz und auch Papiertapeten verwendet.

1788–91 baute Langhans d. Ä., der auch das Berliner Opernhaus Knobelsdorfs umgebaut hatte, an das Schloss Charlottenburg ein Theater an, bei dem die Gesamterscheinung des Innenraumes, der noch als Logentheater eingerichtet wurde, schon nicht mehr vom Logenkranz bestimmt wird./22/

Das 1794–96 von dem Potsdamer Hofzimmermeister Brendel nach Anregungen der Gräfin Lichtenau in Ruinenform errichtete Schloss auf der Pfaueninsel, das von zeitgenössischen französischen und englischen Stichwerken inspiriert ist, birgt mit seinem Saal eines der Meisterwerke der Berliner Schnitz- und Holzeinlagenkunst dieser Zeit./23/

Der ganz mit wertvollen Hölzern, wie Rüster, Nussbaum, Pappel, Pflaume, Apfel, Taxus und Kastanie getäfelte Saal/24/ besitzt eine ionische Pilastergliederung und reiche Schnitzereien an den fünf Spiegeleinfassungen. In einem der Türme des Schlossens wurde ein mit Leinwand bespanntes und in der Art einer ostindischen Hütte bemaltes rundes Kabinett eingerichtet. Es besitzt eine auf Palmbäumen ruhende Bambusdecke und an den Wandpfeilern u. a. Landschaftsdarstellungen der Pfaueninsel und des Marmorpalais./25/

Die 1797 bzw. 1798 von David Gilly für das Kronprinzenpaar und die Königin Friederike Luise errichteten Schlösser Paretz und Freienwalde sprechen in ihrer Innendekoration bereits eine ganz andere Sprache. Der verhältnismässig bescheidene Aufwand bei der Wanddekoration, zumeist Papiertapeten und die schlichten, schon ganz dem bürgerlichen Möbel entsprechenden Ausstattungsgegenstände, sind Kennzeichen einer neuen Entwicklung, die durch die grossen politischen Umwälzungen der französischen Revolution hervorgerufen wurden./26/

Die bunten handgedruckten Papiertapeten fanden von Paris aus allgemeine Verbreitung. Die Tapete im Schloss Paretz mit chinesischen Vögeln soll aber chinesischer Herkunft sein./27/ Zwei Säle im Schloss Freienwalde, einer mit schneeballartigen Bäumen und Sträuchern, Vögeln und Schmetterlingen in zarter blassgrüner und weisser Farbe und der Speisesaal mit vom Boden bis über die Decke hinrankenden Heckenrosen, sollen hier besonders erwähnt werden./28/ Ab 1799 wurden dann unter der Leitung des Architekten Friedrich Gottlieb Schadow, einem Schüler von F.W. von Erdmannsdorff und A. L. Krüger, zwei Paradekammern und 1802–1804 ein „Hettrurisches Kabinett“ im Stadtschloss Potsdam von namhaften Potsdamer Kunsthandwerkern neu eingerichtet. Diese Räume können aber wohl eher schon als einzige frühe Beispiele des in Preussen nicht weiterentwickelten Empire gewertet werden./29/

*

David Roentgen, der bedeutendste deutsche Ebenist des 18. Jahrhunderts, war zur Zeit des Frühklassizismus in Berlin der bevorzugte Lieferant höfischer Prunkmöbel. Nach Paris und St. Petersburg war der Berliner Hof der beste Kunde bei Roentgen. Der Künstler hatte, ausgebildet bei seinem Vater, Abraham Roentgen, die 1772 vom Vater übernommene Werkstatt in wenigen Jahren zu internationaler Anerkennung geführt und 1780 auch die Pariser Meisterschaft erworben. Sein manufakturähnlich arbeitender Betrieb, mit einer Vielzahl von guten Spezialisten, war jederzeit imstande, umfangreiche Aufträge zu bewältigen. Er produzierte jedoch grossenteils auf eigene Rechnung und bot dann zum Kauf an. Das von David Roentgen entwickelte, fast modern anmutende baukastenähnliche Prinzip ermöglichte es in kürzester Frist, immer wieder variierte Möbel aus z. T. vorgefertigten Einzelteilen zu kombinieren.

Hatte Friedrich II. von Preussen 1770 nur ein einziges ovales Tischchen mit sparsamer Marquetterie und aus der Zarge herausziehbaren Fächern erworben,/30/ so fand der Künstler im preussischen Thronfolger, dem späteren König Friedrich Wilhelm II., einen interessierten Kunden und späteren Förderer. (Abb. 6)

Bereits vor seiner Thronbesteigung als Prinz von Preussen erwarb er im Dezember 1779 das wohl berühmteste aus der Roentgen-Werkstatt hervorgegangene Möbel, einen grossen Pultschreibschrank, der in den zeitgenössischen Beschreibungen des Berliner Schlosses als das berühmte „Neuwieder Kabinett“ bezeichnet wird./31/ (Abb. 7) Einer Mahnrechnung David Roentgens für Friedrich Wilhelm II. von Preussen aus

dem Jahre 1786 können wir entnehmen, dass das Möbel am 20. Dezember 1779 geliefert und von dem damaligen Thronfolger für 12 000 Reichstaler in Gold erworben wurde. Von der Kaufsumme erhielt Roentgen zunächst allerdings nur 6 000 Reichstaler. Erst nach der Thronbesteigung wird ihm auf Grund der hier erwähnten Rechnung, die noch eine weitere Summe für einen 1783 gelieferten Mahagonizylindersekretär enthält, die Restsumme, einschliesslich beträchtlicher Zinsen, ausgezahlt./32/



6. Ovales Tischchen, D. Roentgen, 1770, Neues Palais von Sanssouci, seit 1945 verschollen

Den Schöpfer der prachtvollen Intarsien des grossen Schrankes, die zu den vollendetsten gehören, die aus der Werkstatt Roentgens hervorgegangen sind, darf man wohl in Johann Michael Rummer vermuten, der im gleichen Jahr auch an grossen Wandbildern arbeitete und der bedeutendste, namentlich bekannte Intarsienschneider in der Roentgen-Werkstatt gewesen ist. Im Entwurf gehen die Intarsienbilder des Schrankes mit den Darstellungen der Künste und Wissenschaften auf Januarius Zick, einen deutschen Maler und Freund Roentgens, zurück. Sie werden oft als die bedeutendsten Schöpfungen in dieser Technik überhaupt bezeichnet und waren eine der Ursachen für die Berühmtheit des Schrankes. Sowohl ihre gestalterisch-künstlerische, als auch ihre technische Ausführung zeigen die Form höchster Vollendung. Die linke Tür des Aufsatzes trägt die Signatur Roentgens. Das Innere des Schrankes weist ebenfalls noch eine Reihe von bemerkenswerten Intarsien darstellungen, wie 3 Paare der italienischen Komödie und das sogenannte Spiegelkabinett auf. Der weitere Grund für die Berühmtheit des Möbels ist jedoch sein Überreichtum an komplizierten technischen Einrichtungen, die Schübe und Kästen bewegen, Schatullen und Kabinette versenken bzw. emporheben und Musikwerke ertönen lassen. Selbst Jahrzehnte nach der Schliessung der Roentgen-Werkstatt ist die Erinnerung an diese Spezialität der Werkstatt noch so wach, dass Johann Wolfgang v. Goethe sie bei seinem erstmalig 1816 veröffentlichten Märchen „Die neue Melusine“ bei der Beschreibung eines Zauberschlosses zum Vergleich heranzieht. Es heisst dort: „Wer einen künstlichen Schreibtisch von Roentgen gesehen hat, wo mit einem Zug viele Federn und Ressorts in Bewegung kommen, Pult und Schreibzeug, Brief- und Geldfächer sich auf einmal oder kurz nacheinander entwickeln, der wird sich eine Vorstellung machen können, wie sich jener Palast entfaltete.“/33/

Bei den Bronzen wird man davon ausgehen müssen, dass ein Teil, sicher meist der figürliche, wie z. B. der bekronende Apollo des Neuwieder Kabinetts, französischen Ursprungs sind, die meisten jedoch nach guten Modellen in der Roentgenwerkstatt bzw. einer Werkstatt in Neuwied gearbeitet wurden. Ausser den beiden, in der oben genannten Rechnung erwähnten Stücken, wurden dann nach der Thronbesteigung König Friedrich Wilhelm II. eine grosse Anzahl von Möbeln Roentgens für den König erworben. Eine Rechnung vom Januar 1787 nennt 14 Stücke, einen grossen Tisch, 4 Sessel, eine Spieluhr, 2 Toilette-Kommoden, einen Zylindersekretär mit Aufsatz, 2 Spiel- und Schreibtische mit Veränderungen, 2 reich garnierte Kommoden und einen grossen Sekretär mit Marmorplatten./34/

1789 wurde ein architektonisch gestalteter Schreibsekretär mit einer bronzenen Figurengruppe geliefert/35/ und 1794 ein grosser Tisch mit Aufsatz./36/

Über die sonstigen Käufe des Königs und der königlichen Familie bei Roentgen sind wir nur ungenau unterrichtet; in zeitgenössischen Inventaren wird eine wesentlich grössere Anzahl genannt, von der sich bis 1945 noch eine ganze Reihe in Berliner und Potsdamer Schlössern nachweisen liessen. Fast sämtliche vom König erworbenen Möbel Roentgens fanden in seiner Wohnung, den sog. Königskammern im Schloss Berlin Aufstellung. Durch zeitgenössische Beschreibungen und Inventare/37/ sind wir gut über ihre Verteilung und Aufstellung unterrichtet.

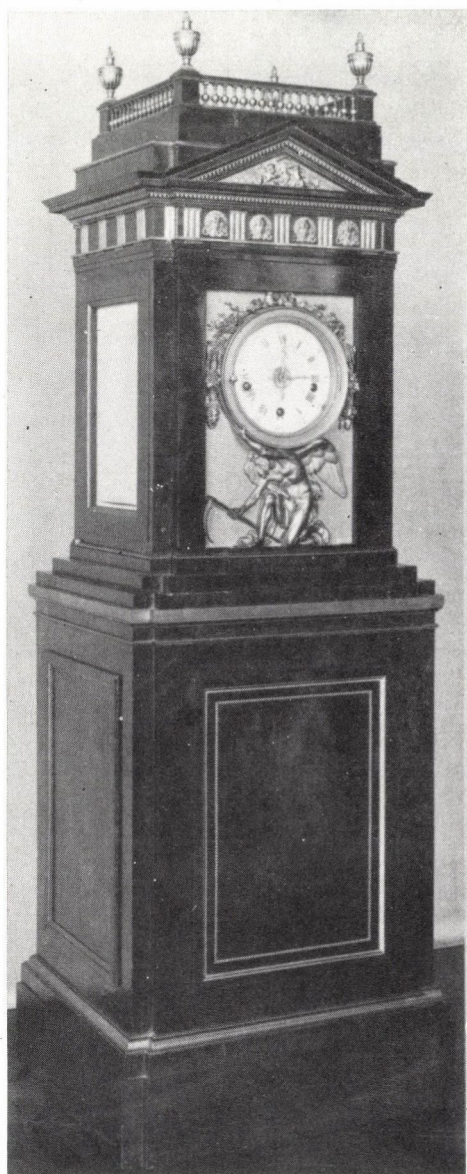
Die persönliche Vorliebe Friedrich Wilhelm II. für Möbel aus der Roentgen-Werkstatt führte oft zu einer gemeinsamen Aufstellung mehrerer Schreibmöbel und anderer Stücke in einem Raum. Dass Roentgen darüber hinaus auch vom König per-



7. „Neuwieder Kabinett“, D. Roentgen, 1779, Kunstgewerbemuseum Berlin



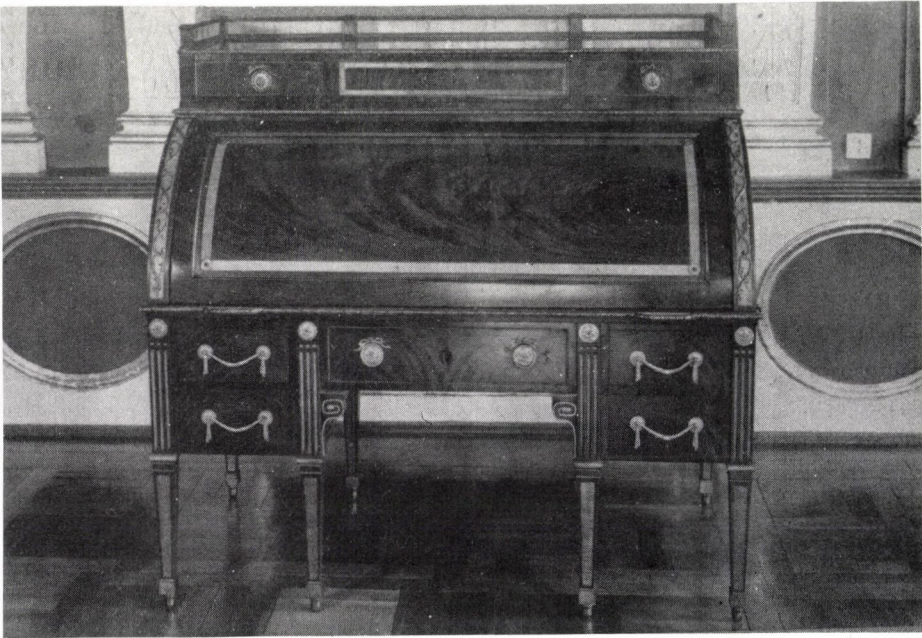
8. Standuhr, D. Roentgen, 1785–90, Kunstgewerbemuseum Berlin



9. Standuhr, D. Roentgen, um 1785, Kunstgewerbemuseum Berlin

sönlich geschätzt wurde, lässt sich den Ernennungen zum Geheimen Kommerzienrat und zum diplomatischen Agenten am Niederrhein, beides 1791 und dem 1792 erfolgten Besuch des Königs im Hause des Meisters entnehmen.

Aus den oben genannten Ankäufen können im Berliner und Potsdamer Museumsbesitz folgende Stücke nachgewiesen werden. Eine mit gefärbtem Maserhorn furnierte Standuhr, (Abb. 8) auf dem Uhrwerk bezeichnet: „Roentgen et Kinzing à Neuwied“, die



10. Rollschreibtisch, D. Roentgen, 1783 (?), Kunstgewerbemuseum Berlin

Vorderfront durch ein Paar Halbsäulen mit korinthischen Kapitellen gegliedert und mit einem sitzenden Apollo in vergoldeter Bronze bekrönt, dem gleichen, wie auf dem Neuwieder Kabinett, lässt sich 1793 in den Königskammern des Berliner Schlosses nachweisen./38/

Eine zweite, gleichfalls mit gefärbtem Maserahorn furnierte Standuhr mit chronosgeschmückter Frontplatte mit Zifferblatt ist wahrscheinlich mit der in der Rechnung von 1787 genannten „Spieluhr mit vier messingnen Zylindern“ identisch und ebenfalls 1793 in der Wohnung Friedrich Wilhelm II. nachweisbar./39/ (Abb. 9) Eine seit 1945 verschollene Mahagoni-Kommode des Berliner Kunstgewerbemuseums, zur Ausstattung des Berliner Schlosses gehörend, wurde sicher ebenfalls 1787 erworben.

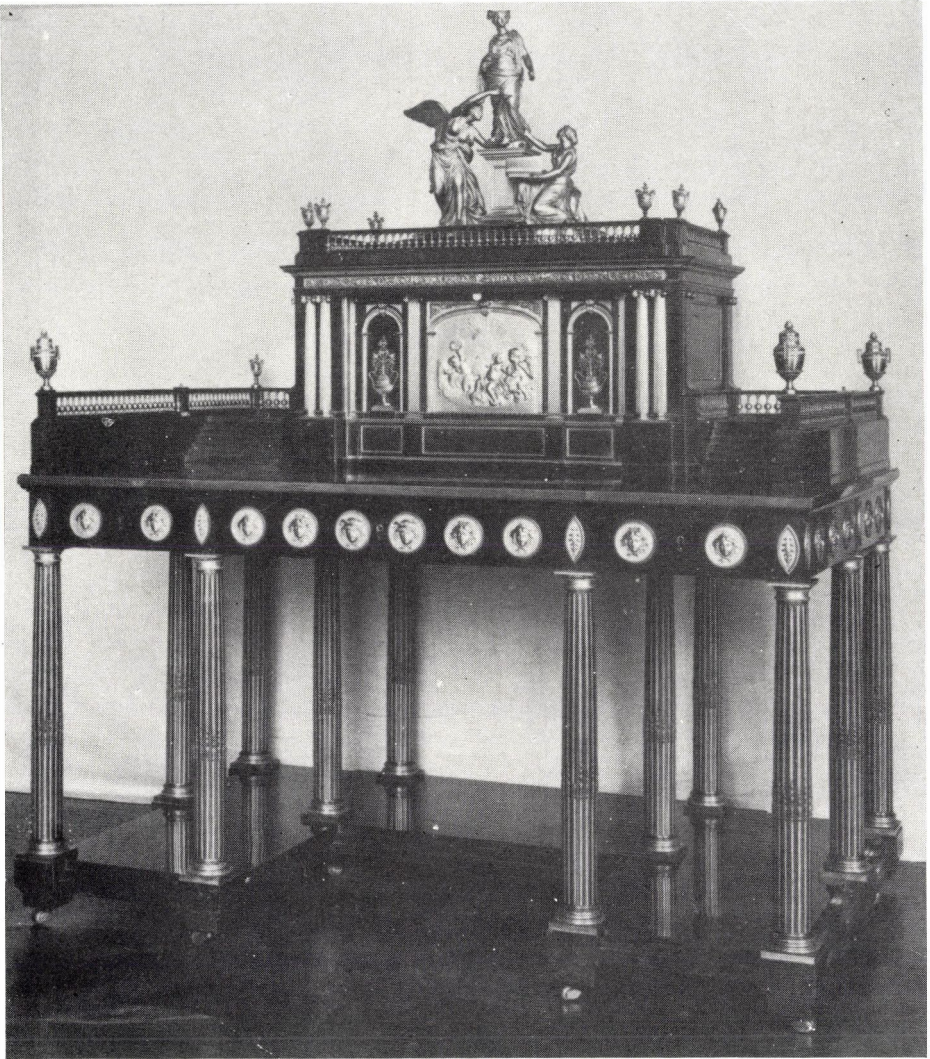
Ein Rollschreibtisch in Pyramidenmahagoni mit schlichten Bronzebeschlägen könnte mit dem 1783 erworbenen, aber lt. Mahnrechnung für das grosse „Neuwieder Kabinett“ erst 1786 bezahlten Zylinderbüro identisch sein und wäre dann bereits 1786 in einer Beschreibung des Berliner Schlosses in der Wohnung des Thronfolgers erwähnt./40/ (Abb. 10)

Der auf zwölf Säulen aus vergoldeter Bronze ruhende Schreibtisch mit Aufsatz und einer bekrönenden Gruppe aus vergoldeter Bronze, wurde 1789 erworben und ist ebenfalls im Inventar von 1793 in den Königskammern nachweisbar, aber seit 1945 verschollen./41/ (Abb 11.)

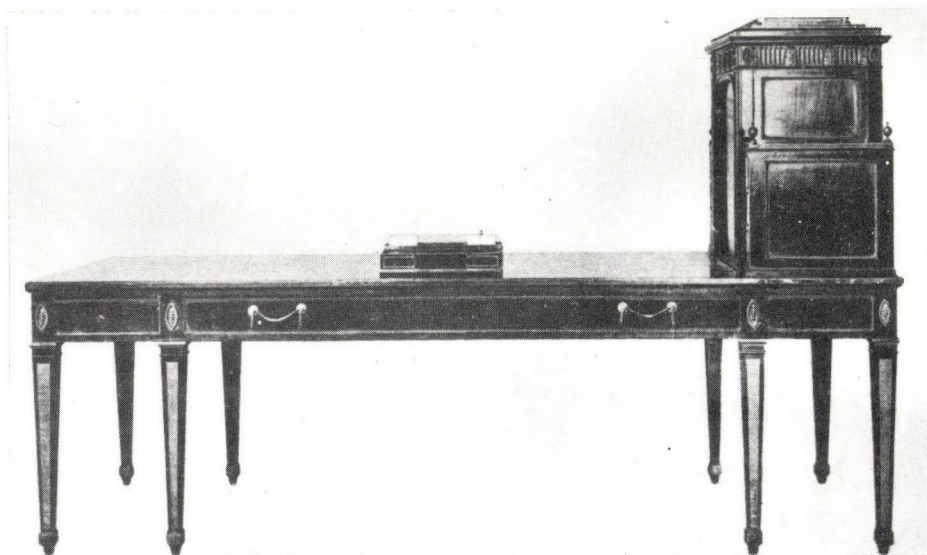
Der 1794 gelieferte „grosse Tisch mit Aufsatz“ wird in einem Nachtrag des Inventars von 1793 vom 10. Februar 1794 als ein „Conference Tisch von Mahagoni Holtz, auf acht Füssen ruhend, stark mit Bronze verziert, mit einem Aufsatz mit Schubtüre, auf beiden Seiten drei springende Schubladen“ beschrieben. (Abb. 12.) Das Möbel ist ebenfalls seit 1945 verschollen./42/

An Hand einiger zeitgenössischer, in Berlin hergestellter Möbel soll hier der Versuch unternommen werden, den Einfluss der Roentgen-Werkstatt nachzuweisen./43/

Es ist verständlich, dass die Schöpfungen David Hackers in Berlin auf das Engste mit denen der Werkstatt in Neuwied verknüpft sind. Hacker wird schon im Gesellenverzeichnis von 1779 als Mitarbeiter Roentgens erwähnt./44/ 1791 konnte er sich dann durch Vermittlung Roentgens mit königlicher Genehmigung als Hofkunstdischler in Berlin niederlassen. In Roentgens Schreiben an Friedrich Wilhelm II. werden verschiedene Vergünstigungen erbeten und Hacker zugleich verpflichtet, alle Reparaturen an den Berliner Möbeln Roentgens durchzuführen./45/ Das war besonders im Hinblick auf die komplizierten Mechaniken des „Neuwieder Kabinetts“ von grosser Wichtigkeit,



11. Schreibtisch mit Aufsatz, D. Roentgen, 1789, Kunstgewerbemuseum Berlin, seit 1945 verschollen



12. Schreibtisch, D. Roentgen, 1794, ehem. Schloss Monbijou, Berlin, seit 1945 verschollen



13. Kommode, D. Hacker, 1791–94, Marmorpalais, Potsdam

da schon Inventareintragungen von 1793 den Schrank als sehr schadhafte bezeichnen, was nur auf die technischen Einrichtungen bezogen werden kann.

Für David Hacker gesichert sind eine Reihe von prächtigen Mahagoni-Kommoden und ein Eckschrank, (Abb. 13.) die er nach 1791 für das Marmorpalais in Potsdam lieferte.^{46/} (Abb. 3.) Die vergoldeten Bronzen dieser Möbel gleichen meist denen, die auch in der Werkstatt Roentgens verwendet wurden. In der Reihe dieser Kommoden befinden sich auch Exemplare mit blau-weißen Wedgwood-Einlagen. (Abb. 14.)

Der vermutlich 1794 /47/ von Hacker für das Marmorpalais gelieferte schlichte Mahagoni-Schreibtisch steht mit seinen Bronzen ebenfalls in unmittelbarer Nähe der Möbel Roentgens. (Abb 15.)

Ein grosser, schwer wirkender Schreibsekretär mit Mahagonifurnier und reichem Bronzebeschlag aus den 90er Jahren wird neuerdings ebenfalls David Hacker zugeschrieben./48/ Wir treffen auch hier die gleichen Bronzen, einschliesslich des runden Medaillons, das Roentgen und Hacker häufiger verwendeten, letzterer u. a. auch bei

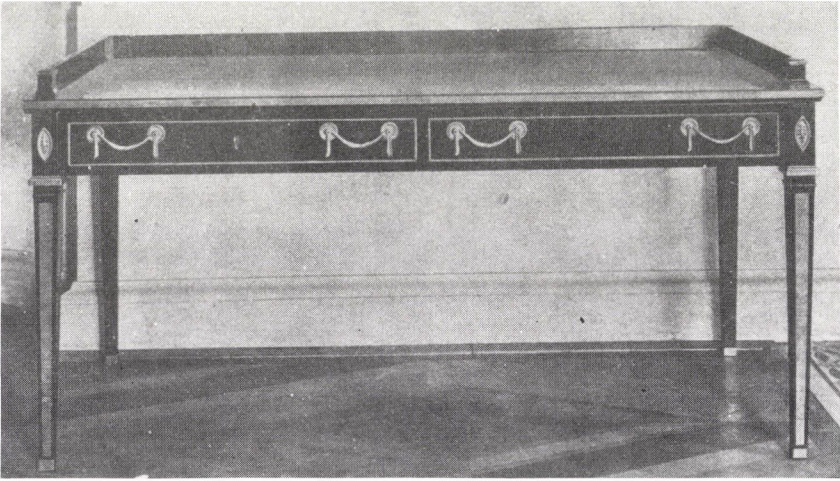


14. Kommode, D. Hacker, 1791-94, Marmorpalais, Potsdam

dem für das Marmorpalais gefertigten Eckschrank. Ein kleiner, um 1795 entstandener Schreibtisch mit Aufsatz, in Birnbaumfurnier, mit vergoldeten Bronzen, variiert einen Typ Roentgens. Er könnte ebenfalls der Berliner Werkstatt Hackers entstammen./49/ (Abb. 16.)

Der im Berliner Kunstgewerbemuseum aufbewahrte schlichte Schreibsekretär mit Zedernholz furnier, vergoldeten Bronzebeschlägen und Einlagen aus blau-weissen Wedgwoodplatten,/50/ eine Berliner Arbeit der 90er Jahre, lehnt sich in der Gestaltung eng an gleichartige Schöpfungen der Roentgen-Werkstatt, die diesen auch sonst weit verbreiteten Möbeltyp in grösserer Zahl gefertigt hat. (Abb. 17.) Noch an dem 1801 als Meisterstück von Wilhelm Griesse aus Brandenburg in Berlin entstandenen Schreibsekretär mit Mahagonifurnier und vergoldeten Bronzen, ist der anhaltende Einfluss der Roentgen-Möbel sowohl im Äusseren als auch bei der reichen Intarsien-Dekoration mit Darstellungen der brandenburgisch-preussischen Kurfürsten und Könige im Inneren und sogar bei den technischen Einrichtungen spürbar./51/ (Abb. 18.)

Zu den bedeutendsten, seit den Forschungen von Franz Windisch-Graetz/52/ für uns erst näher fassbaren Berliner Ebenisten des Frühklassizismus gehört J. G. Fiedler. Schon kurz nach dem Tode Friedrich II. wurde Fiedler von König Friedrich Wilhelm



15. Schreibtisch, D. Hacker, 1794, Marmorpalais, Potsdam, seit 1945 verschollen



16. Schreibtisch, D. Hacker (?), um 1795, Staatliche Schlösser und Gärten

II. mit Urkunde vom 2. September 1786 als Hoftischler bestätigt./53/ Nicolai erwähnt den Künstler 1786 bei einer Beschreibung der Wohnung des Prinzen von Preussen im Schloss Berlin als Hoftischler des Thronfolgers./54/

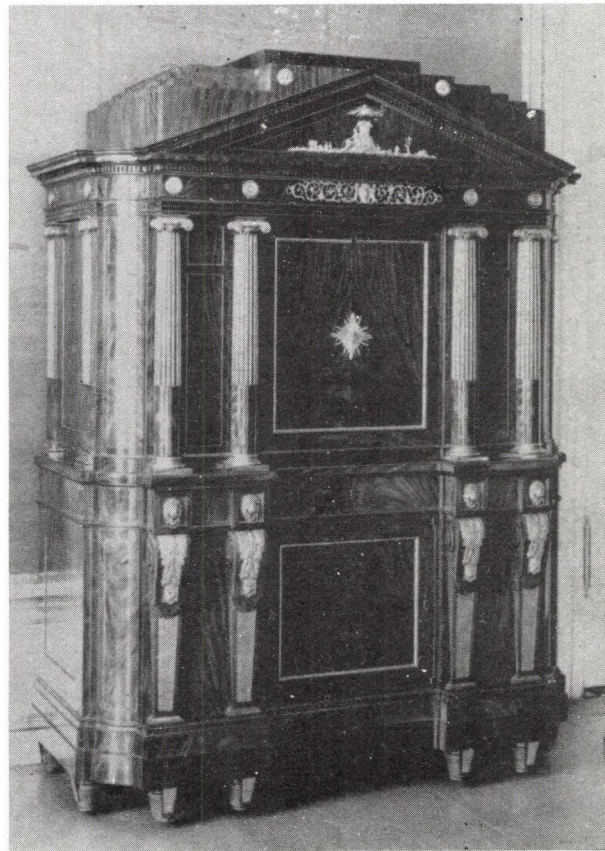
Die beiden von Windisch-Graetz/55/ publizierten Loosdorfer Kommoden (eine signiert: „Fiedler. fec: 1785“), für die eine Provenienz aus dem Besitz Friedrich Wilhelm II. wahrscheinlich ist, zeigen ihn trotz seines durch Nicolai überlieferten Aufenthaltes in England, weitgehend höfischen Pariser Möbeln verpflichtet. Windisch-Graetz denkt mehr an eine indirekte Beeinflussung durch David Roentgen, da die an den Kommoden vorkommenden Bronzekaryatiden Varianten ähnlicher Bronzen am grossen Neuwieder Kabinett von 1779 sind und eine nicht zu leugnende Schwere der Bauweise ebenfalls dafür spricht. Die gleichfalls um 1785 entstandene Fiedler-Kommode des Berliner Kunstgewerbemuseums/56/ stimmt bis auf die fehlenden Bronzekaryatiden und einigen Veränderungen im Bronzeschmuck im wesentlichen mit den Loosdorfer Pendants überein./57/ (Abb. 19) Sie zeigt die in das Mahagonifurnier eingelegten geriffelten Messingeinlagen der Roentgen-Werkstatt, die allerdings noch von Rocailles überspielt sind. Aber auch die Beschläge am unteren Mittelstück und die Rosetten variieren Bronzeformen der Roentgen-Werkstatt. Wobei die Bronzen selbst sicher Berliner Herkunft sind und ein Beispiel für die hohe Kunst der Bronze giesser und Ziseleure des späten preussischen Rokokos sind. Die von Fiedler teilweise bei figürlichen Intarsien angewendete Mischung von Intarsie und Malerei tritt bei der Berliner Kommode nicht auf.

Ein weiteres Paar, ganz sicher Fiedler zuzuschreibender Kommoden/58/ gehörte bis 1945 zur Ausstattung der Königskammern des Berliner Schlosses/59/ und ist seitdem verschollen. (Abb. 20.) An Stelle der rautenförmigen Mahagonieinlagen sind Lackpanneaux getreten, die möglicherweise der Fabrik von Stobwasser entstammen.

Eine nach Entwurf von Johann Wilhelm Meil von Johann G. Fiedler angefertigte astronomische Standuhr von 1791 ebenfalls aus den Königskammern mit Mahagonifurnier, vergoldeten Schnitzereien, Bronzen und einem Werk von Möllinger stellt vom Typ her noch eine Ableitung der spätesten Berliner Rokoko-Standuhren dar, die mit einem neuen Gewand versehen wurde./60/ (Abb. 21) In den Sammlungen der Ermitage Leningrad wird ein bedeutendes Beispiel einer solchen späten Rokoko-Standuhr aus den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts aufbewahrt, ein etwas späteres Beispiel im Katharinenpalast von Puschkin./61/ Dass neben der Einwirkung Roentgens auf das Berliner Möbel auch andere Faktoren bei der Ausbildung eines spezifischen frühklassizistischen Möbelstils in Berlin mitwirkten, ist selbstverständlich. Von grosser Bedeutung war dabei das Vorbild der zeitgenössischen englischen Mahagoni-Möbel. Nicolai erwähnt 1786 nicht nur das Vorhandensein von Chippendales „The Gentleman and Cabinet-Maker's Director“ sondern hebt auch hervor, dass verschiedene Meister, u.a. auch J. G. Fiedler, in England gelebt bzw. gearbeitet haben. Aber schon 1778-nennt sich ein junger Berliner Meister, Bernhard Gottfried Herbst, „englischer Stuhl Fabrikant“./62/ Eben junior annonciert am 18. April 1787 einen „von sehr schönem Mahagoniholz verfertigten sogn. englischen Concerttisch mit Bronze Leisten“ und der „englische Tischlermeister“ Weise empfiehlt am 27. April 1791 „alle Sorten gut bearbeitete englische Meubles von Mahagony, Silber- und anderem Holze“./63/ Der englische Einfluss hat sich aber, abgesehen von der allgemeinen Durchsetzung der Verwendung des Mahagoniholzes, mehr in den Berliner Polstermöbeln niedergeschlagen. In den Königs- kam-



17. Schreibsekretär, Berlin, um 1795, Kunstgewerbemuseum Berlin



18. Schreibsekretär, Wilhelm Griesse, 1801, Staatliche Schlösser und Gärten



19. Kommode, J. G. Fiedler, um 1785, Kunstgewerbemuseum Berlin



20. Kommode, J. G. Fiedler, um 1785, Kunstgewerbemuseum Berlin, seit 1945 verschollen



22. Patentsekretär, A. F. Voigt, um 1805, Kunstgewerbemuseum Berlin

21. Standuhr, J. G. Fiedler, 1791, Staatliche Schlösser und Gärten

mern des Berliner Schlosses, im Marmorpalais und anderen Bauten trafen wir umfangreiche Garnituren, deren Formen Vorbildern von Chippendale, Adam, Hepplewhite oder Sheraton entsprachen bzw. ihnen deutliche Anregungen verdanken. Auch die Reihung von Stuhllehnen bei der Gestaltung von Sofarücklehnen wurde übernommen./64/

Bei einem mit bemalter chinesischer Seide bespannten, weiss-gold dekorierten Stuhl aus der Sommerwohnung Friedrich Wilhelms II. im Schloss Charlottenburg, dürften dagegen französische Vorbilder verarbeitet worden sein./65/

Der Mahagonistuhl mit vergoldeten Bronzebeschlägen, nach Entwürfen von Langhans, für die Gelbe Kammer des Marmorpalais gefertigt, steht wieder englischen Vorbildern näher./66/

Ein schwerer Mahagonistuhl aus dem Schloss Pfaueninsel, mit neogotischen Anklängen, soll hier als Beispiel für die Umbildung englischer Vorbilder in etwas derbere Formen in Berlin genannt sein./67/

Dass neben den sich allgemeiner Vorliebe erfreuenden sogen. englischen Stühlen auch Polstergarnituren nach Pariser Vorbildern hergestellt worden sind, belegen u. a. die Sitzmöbel des von Gontard geschaffenen Konzertsales und die des von Erdmannsdorff geschaffenen Speisesaales der Königskammern des Berliner Schlosses./68/ Vor 1945 liessen sich auch noch einige von Friedrich Wilhelm II. bzw. seiner Frau, der Königin Friederike Luise, als Thronfolgerpaar erworbene Garnituren von J. B. Lelarge in den Berliner Schlössern nachweisen.

~ Das Festhalten an englischen Vorbildern in Berlin, noch bis in das 19. Jahrhundert hinein, dokumentiert der von Hermann Schmitz 1925 veröffentlichte Patentsekretär des Berliner Kunstgewerbemuseums/69/ von Adolph Friedrich Voigt mit genauer Bezeichnung des Künstlers./70/ (Abb. 22) Dass er ein anerkannter Meister war und diese Art Möbel „erfunden und ausgeführt“ hat, geht aus zeitgenössischen Quellen hervor./71/ Der mit hellgelbem, gemasertem und schwarz punktiertem Vogel-Augenahorn furnierte Sekretär geht als Typ auf ein von Sheraton entworfenes und 1793 in seinem Buche „The Cabinet-Maker's and Upholsterer's Drawing-Book“ veröffentlichtes Beispiel zurück. Es stimmt sogar in fast allen Details, einschliesslich der inneren Ausstattung und dem beweglichen Spiegel in der Rückwand überein. Die von Hermann Schmitz vorgeschlagene Datierung, um 1815, dürfte etwas spät angesetzt sein. Bereits am 6. März 1805 erhielt Voigt das 1804 beantragte Patent zu dem „schmalen Sekretär in Form eines Kaminschirms“, der damals in verschiedenen Ausführungen, in hiesigen wie in fremdem Hölzern, bei ihm vorrätig war./72/

ANMERKUNGEN

- /1/ Kurth, Willy,: Sanssouci – Ein Beitrag zur Kunst des deutschen Rokoko, Berlin 1962
- /2/ Kurth, Willy,: Sanssouci Seine Schlösser und Gärten, Berlin 1964, Abb.S.79
- /3/ Schmitz, Hermann,: Berliner Baumeister vom Ausgang des 18. Jahrhunderts. Berlin 1914, Tafel 84
- /4/ Schmitz,: Berliner Baumeister, a.a.O., Tafel 87
- /5/ Schmitz,: Berliner Baumeister, a.a.O., Tafeln 111 und 110
- /6/ Schmitz,: Berliner Baumeister, a.a.O., Tafeln 113–115
- /7/ Eckardt, Götz,: Schloss Sanssouci, Potsdam 1964 (7. Aufl.), Abb. 11.
- /8/ Borrmann, Richard,: Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin, Berlin 1893, Tafel XX
- /9/ Borrmann, a.a.O.. Tafel XXI. – Schmitz, Hermann.: Deutsche Möbel des Klassizismus, Stuttgart 1923, Tafel a.S. XXIII und XXV
- /10/ Im Februar 1945 fast gänzlich ausgebrannt, mobiles Kunstgut teilweise erhalten
- /11/ vergl.Anm. 10. – Schmitz,: Berliner Baumeister, a.a.O. Tafeln 120 und 121
- /12/ vergl.Anm. 10. – Schmitz, Hermann,: Vor hundert Jahren – Festräume und Wohnzimmer des deutschen Klassizismus und Biedermeier, Berlin 1920, S.38 und 39
- /13/ vergl.Anm. 10. – Schmitz,: Berliner Baumeister. a.a.O., Tafel 122
- /14/ vergl.Anm. 10. – Geyer, Albert, Die historischen Wohnräume im Berliner Schloss, Berlin 1929, Tafel 14 und 15

- /15/ vergl.Anm. 10. -- *Geyer*, a.a.O., Tafel 13
- /16/ 1945 ausgebrannt. -- *Schmitz*,: Berliner Baumeister, a.a.O., Tafeln 144- 147
- /17/ Im II.Weltkrieg beschädigt, restauriert. -- *Schmitz*,: Berliner Baumeister, a.a.O., Tafeln 168- 171
- /18/ Nordflügel mit späterer Innenausstattung im II.Weltkrieg teilweise beschädigt, sonst erhalten. Die originalen Raumdekorationen z.Zt. grösstenteils verkleidet, da das Gebäude zeitweilig als Armeemuseum genutzt wird. Mobiles Kunstgut im wesentlichen erhalten, im Neuen Palais von Sanssouci deponiert.
- /19/ Plankammer der Staatlichen Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci
- /20/ November 1943 beschädigt, restauriert. -- *Kühn*, Margarete,: Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin, Schloss Charlottenburg, Bd. I und II, Berlin 1970, Tafeln 457- 459
- /21/ November 1943 zerstört. -- *Kühn*, a.a.O., Tafeln 582, 593, 600- 602, 606- 614. mobiles Kunstgut teilweise im Schloss Charlottenburg und in Potsdam-Sanssouci erhalten
- /22/ Anfang des XX.Jahrhunderts durch Umbauten zerstört, November 1943 ausgebrannt. -- *Kühn*, a.a.O. Tafeln 741 und 742
- /23/ *Poensgen*, Georg,: Die Pfaueninsel, Berlin 1968, Tafel 2
- /24/ ausgeführt von den Potsdamer Kunsttischlern J.Fr.Selle d.Ä., J.Chr.Ziedrich und E.Fr.Plettenberg
- /25/ *Poensgen*, a.a.O., Tafel 4
- /26/ *Schmitz*,: Berliner Baumeister, a.a.O., Tafeln 184--197 (Paretz) und 199--209 (Freienwalde)
- /27/ *Schmitz*,: Berliner Baumeister, a.a.O., Tafel 188. -- Schloss Paretz wurde nach 1945 umgebaut, Tapeten und Mobiliar teilweise im Besitz der Staatlichen Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci erhalten
- /28/ Innendekoration 1945 zerstört. -- *Schmitz*,: Berliner Baumeister. a.a.O., Tafeln 204 und 200--203
- /29/ am 14. April 1945 ausgebrannt, Einzelstücke des mobilen Kunstgutes erhalten. *Seidel*, Paul,: Kunst und Kunstgewerbe in den königlichen Schlössern V: Die Zimmer-Einrichtungen König Friedrich Wilhelms III. und der Königin Luise im Potsdamer Stadtschlosse, Hohenzollern-Jahrbuch 1909, S.246- 264
- /30/ Neus Palais von Sanssouci, seit 1945 verschollen. -- *Huth*, Hans,: Abraham und David Roentgen und ihre Neuwieder Möbelwerkstatt, Berlin 1928, S.50 Nr 11, Tafel 55
- /31/ Kunstgewerbemuseum Berlin. *Huth*, a.a.O., Tafeln 20 und 95--99
- /32/ *Huth*, a.a.O. S.57 Nr.56
- /33/ zitiert nach *Greber*, Josef,: David Roentgen, Neuwied 1948, S.90
- /34/ *Huth*, a.a.O., S.57 Nr.57
- /35/ *Huth*, a.a.O., S.58,Nr.72, Tafel 26
- /36/ *Huth*, a.a.O.. S.59 Nr.78, Tafel 27
- /37/ Inventar des Berliner Schlosses von 1793, Plankammer der Staatlichen Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci
- /38/ Inventar 1793 (vergl.Anm.37), im Berliner Kunstgewerbemuseum ausgestellt (Leihgabe der Staatlichen Schlösser und Gärten)
- /39/ Inventar 1793 (vergl.Anm.37), Kunstgewerbemuseum Berlin. Inv.Nr. S.603
- /40/ *Nicolai*, Friedrich,: Beschreibung der kgl. Residenzstädte Berlin und Potsdam, Berlin 1786, S.873, im Berliner Kunstgewerbemuseum ausgestellt (Leihgabe der Staatlichen Schlösser und Gärten)
- /41/ Kunstgewerbemuseum Berlin, Inv.Nr. S.688, seit 1945 verschollen
- /42/ bis 1945 Schloss Monbijou, Berlin (Staatliche Schlösser und Gärten), seit 1945 Verschollen
- /43/ Bereits Hans Huth hat in seiner Roentgen-Monographie von 1928 einen Überblick über die grosse Ausstrahlung der Roentgen-Werkstatt gegeben
- /44/ *Huth*, a.a.O.. S.53 Nr.37
- /45/ *Huth*, a.a.O.. S.42
- /46/ Staatliche Schlösser und Gärten, z.Zt. Neues Palais von Sanssouci, Depot
- /47/ *Huth*, a.a.O. S.43
- /48/ Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Berlin, Schloss Charlottenburg. -- *Huth*, a.a.O. Tafel 110
- /49/ Staatliche Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci

- /50/ Inv.Nr 1874,90
- /51/ Staatliche Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci (aus dem Stadtschloss Potsdam)
- /52/ *Windisch-Graetz*, Franz.; Neues zum Werk des Berliner Hoftischlers J.G. Fiedler in: Alte und moderne Kunst, Österreichische Zeitschrift für Kunst, Kunsthandwerk und Wohnkultur. 6.Jg.Nr. 52, November 1961, S. 13-18
- /53/ *Brinckmann*, Justus.; Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe. Hamburg-Leipzig 1894, S.627 (Urkunde im Museum)
- /54/ *Nicolai* 1786, a.a.O., S.873
- /55/ *Windisch-Graetz*, a.a.O.
- /56/ Inv.Nr. 1926.14
- /57/ mit einer Kommode Fiedlers in der Wallace-Collection, London, sogar in den meisten Details, ausser den Massen übereinstimmend
- /58/ *Windisch-Graetz*, a.a.O., S.17
- /59/ Kunstgewerbemuseum Berlin, Inv.Nr. S.705 und 706, seit 1945 verschollen
- /60/ Staatliche Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci
- /61/ *Lukomski*, G.K.; Zarskoje Selo – Innenräume und Möbel, Berlin 1924
- /62/ *Stengel*, Walter.; Alte Wohnkultur in Berlin und in der Mark im Spiegel der Quellen des 16.-19. Jahrhunderts, Berlin 1958 S.98 (Da das Archivmaterial durch Kriegseinwirkung stark dezimiert worden ist, muss immer wieder auf die glücklicherweise publizierten Vorkriegsforschungen Stengels zurückgegriffen werden)
- /63/ *Stengel*, a.a.O., S.120
- /64/ *Schmitz*.; Deutsche Möbel des Klassizismus, a.a.O., Tafeln 52, 53, 57
- /65/ *Kühn*, a.a.O., Bd.II, Abb.732. – einzelne Stühle im Schloss Charlottenburg und im Neuen Palais von Sanssouci erhalten
- /66/ Staatliche Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, z.Zt. Neues Palais. – *Schmitz*.; Deutsche Möbel des Klassizismus, a.a.O. Tafel 58 unten
- /67/ Staatliche Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci. – *Schmitz*.; Deutsche Möbel des Klassizismus, a.a.O., Tafel 61 unten
- /68/ Kunstgewerbemuseum Berlin, teilweise erhalten. – *Schmitz*.; Deutsche Möbel des Klassizismus, a.a.O., Tafel 134
- /69/ *Schmitz*, Hermann.; Ein Berliner Sekretär der Biedermeierzeit in: Berichte aus den Preuss. Kunstsammlungen, Heft 3, 1925, S.35f. mit Abb., Inv.Nr. 1924.37
- /70/ „Patent-Sekretär Adolph Friedrich Voigt in Berlin. Leipziger Strasse 98“
- /71/ vergl. Anm. 69
- /72/ *Stengel*, a.a.O., S.125

WEITERE, IN DEN ANMERKUNGEN NICHT GENANNT LITERATUR:

Schmitz, Hermann.; Preussische Königsschlösser, Berlin 1926

Marmorpalais und Schloss Pfaueninsel:

Seidel, Paul.; Das Marmorpalais im Neuen Garten zu Potsdam, Hohenzollern-Jahrbuch 1906

Schmitz, Hermann.; Das Marmorpalais bei Potsdam und das Schlösschen auf der Pfaueninsel, Berlin 1921

Hetzer, Theodor.; Das Marmorpalais in Potsdam, Berlin 1921

Poensgen, Georg.; Das Marmorpalais und der Neue Garten, Berlin 1935

Schloss Berlin:

Hildebrand, Arnold.; Die Einrichtung der „historischen Wohnräume“ des Berliner Schlosses, Zeitschrift für Denkmalpflege, 1.Jg., 1926/27, Wien und Berlin. S.30-42

Schloss Bellevue:

Krieger, Bogdan.; Das Schloss Bellevue und sein Erbauer, der Prinz Ferdinand von Preussen, Berlin 1906

- Hackmann, Hans*,: Das Schloss Bellevue und seine Stellung in der Architekturtgeschichte Berlins (Diss.). Halle 1915
- Schonert, Ernst*,: Schloss Bellevue und seine Geschichte, Berlin-Leipzig 1936
- Schloss Monbijou:
- Seidel, Paul*,: Illustrierter Führer durch das Hohenzollern-Museum im Schlosse Monbijou, Berlin 1914
- Hildebrand, Arnold*,: Schloß Monbijou (Hohenzollernmuseum), Berlin 1930 (2.Aufl.)
- Schloss Charlottenburg:
- Kühn, Margarete*,: Schloss Charlottenburg, Berlin 1955
- Stadtschloss Potsdam:
- Seidel, Paul*,: Stadtschloss Potsdam, Berlin 1922
- Huth, Hans*,: Stadtschloss Potsdam, Berlin 1933
- Schloss Paretz:
- Schmitz, Hermann*,: Schloss Paretz, Berlin 1919
- Schloss Freienwalde:
- Schmitz, Hermann*,: Schloss Freienwalde, Berlin 1927
- Schmitz, Hermann*,: Das Möbelwerk. Die Möbelformen vom Altertum bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, Berlin 1926

Georg Himmelheber

PROBLEME UND EIGENARTEN DER DEUTSCHEN MÖBELKUNST ZWISCHEN 1770 UND 1830

Das Erscheinungsbild der Kunst dieser sechzig Jahre, jener Epoche, die von der Kunstwissenschaft allgemein als Klassizismus bezeichnet wird, ist ausserordentlich vielschichtig. Gleichzeitig mit dem Klassizismus gibt es die wichtigen Kunstäusserungen der Romantik, in der Malerei gibt es neben den Romantikern die Realisten, in der Architektur erste historistische Wiederbelebungen der Gotik. Ein ähnlich vielschichtiges Bild zeigt die Kunst des Möbelbaues. Eine exakte Analyse der einzelnen Erscheinungen dieses Zweigs des Kunstgewerbes ist der Sinn dieses Referats. Sie mag vielleicht auch für andere Gebiete der Kunst dieser Zeit erhellend sein/1/.

Der Klassizismus gliedert sich in folgende Phasen: ca.1770 bis 1800 Louis-seize oder Zopf, ca.1800 bis 1815 Empire, ca.1815 bis 1830 Biedermeier. In den Jahren um 1830 verdrängt der Historismus endgültig die klassischen Stile/2/.

1. Zopf

Die Schriften Winckelmanns und die Lehrtätigkeit Oesers lösen in Deutschland erste Reaktionen auf das Rokoko aus. Es sind in erster Linie die Architekten, die sich nun um den neuen Stil bemühen. Friedrich Ludwig von Erdmannsdorff in Dessau, François Cuvillies d. J. in München und Wilhelm Ferdinand Lipper in Münster werden frühe Entwürfe zu klassizistischen Möbeln verdankt. Erdmannsdorff bedient sich dabei der Vorlagenwerke des englischen Rokoko (Chippendale, Chambers/3/), um aus den – gegenüber der deutschen Produktion – schon damals klassischeren Formen der Engländer, Möbel in einem neuen, sich vom Rokoko abkehrenden Stil zu entwerfen/4/. Von grossem Einfluss ist daneben aber Italien, Palladio und Raffael einerseits, sowie Herculaneum und Paestum andererseits. Erdmannsdorffs für das Schloss Wörlitz entworfenen Möbel (Abb.1) lehnen sich eng an herculanische Vorbilder an/5/. Lipper und Cuvillies sind weniger von England als viel mehr von Frankreich beeinflusst/6/. Für Cuvillies wird aber vor allem Giovanni Battista Piranesi zum grossen Lehrmeister (Abb.2).

Kennzeichnend für die Möbel dieses ersten Jahrzehnts von etwa 1770 bis 1780 sind schwere Steinformen mit einem aus der Architektur übernommenen Dekor: Gebälke, Bukranien, Bogenschlusssteine, Pilaster, Konsolen und Vasen. Das antike Vorbild wird gesucht und unmittelbar nachgeahmt/7/.

Zu Beginn der achtziger Jahre vollzieht sich ein entscheidender Wandel. Die Möbel werden leichter, sparsamer im Dekor, knapp und gefestigt im Umriss. Das gesuchte Vorbild ist jetzt nahezu ausschliesslich England. Daneben gelangen Einflüsse des französischen Louis-seize-Stils wie selbstverständlich über den Rhein. Gespeist aus

diesen beiden Quellen – der französischen und der englischen – findet das deutsche Möbel nun zu seiner eigenen Form.

Eine südwestdeutsche Kommode (Abb.3) zeigt alle Merkmale dieses „ausgewogenen“ deutschen Zopfstils. Schlicht und wenig gegliedert in der Gesamtform, dabei durchaus anspruchsvoll in der Gestaltung der Oberfläche durch die Verwendung ausgesuchten Holzes, dessen Maserung durch doppeltes Stürzen in geometrische Formen gebracht wird. Antikisierende Dekorelemente – Mäander, Konsolfries, Kanneluren erscheinen ebenfalls als Intarsien. Schwere Architekturformen gibt es jetzt nicht mehr, die Möbel sind leicht, schlicht, von zurückhaltender Eleganz. Dieser heitere, übrigens durchaus bürgerliche Stil – die Höfe sind jetzt nicht mehr die Zentren der Kunst – mündet schliesslich, in der Zeit um 1800, in einen vornehmen, fast strengen Klassizismus ein, der in seinen Formen ganz wesentlich geprägt ist von David Roentgen.

Die Schaffenszeit Roentgens umfasst den Zopf von seinem Anfang bis zu seinem Ende; in vieler Hinsicht darf er als Schrittmacher dieser letzten Stilperiode des 18. Jahrhunderts in Deutschland gelten. Seine berühmte Werkstatt in Neuwied hat die wandernden Gesellen aus ganz Europa angezogen. Sie trugen dann seinen Stil in ihre jeweilige Heimat. Durch Lieferungen an alle Fürstenhöfe Europas, ja durch die Gründung verschiedener Tochterwerkstätten, hat Roentgen selbst zur Ausbreitung seines Stils beigetragen.

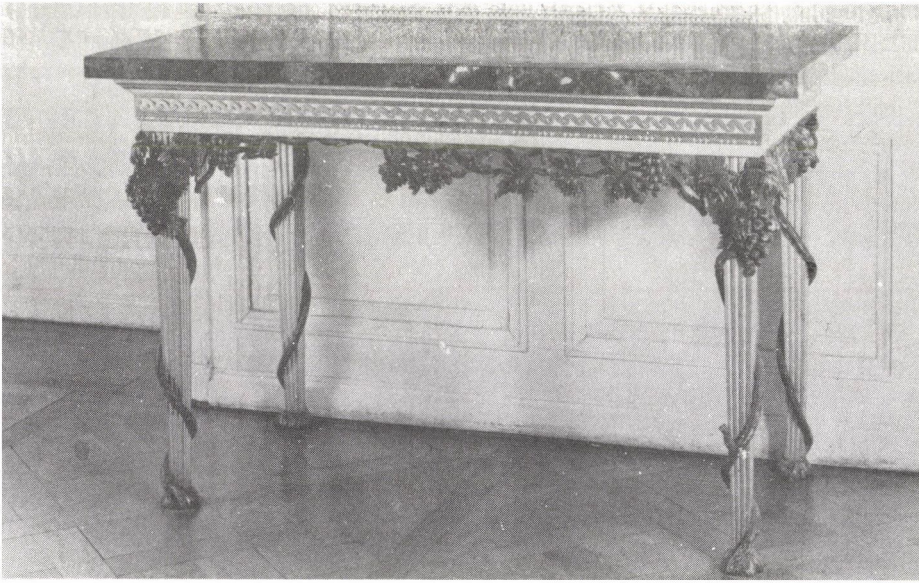
Es war Roentgens Spätstil, der die Schönheit der glatten Form und den Reiz des dichten Mahagoniholzes in Deutschland sehen und empfinden gelehrt hat. In den Jahren um 1800 ist der Möbelstil in Deutschland fast ausschliesslich durch ihn geprägt. Ein Zylinderbureau mit dreigeteiltem Aufsatz (Abb.4), ein vermutlich in Berlin am Ende des 18. Jahrhunderts entstandenes Möbel, mag hier als Beispiel für viele andere stehen/8/. Kurz nach 1800 findet mit derartigen eleganten Möbeln der Zopfstil in Deutschland sein Ende.

2. Empire

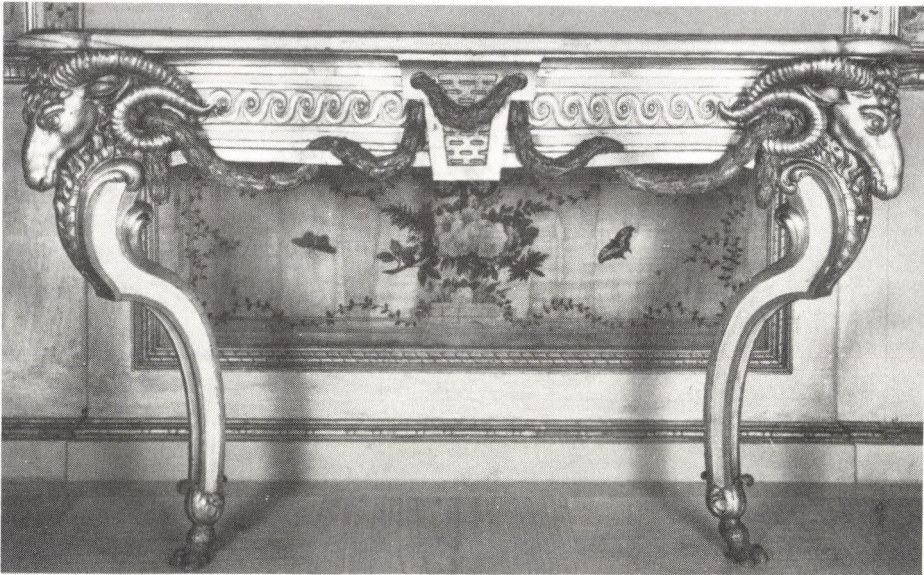
Ein neuer, sich vom „Louis-seize“ unterscheidender klassizistischer Möbelstil entstand in Frankreich während der Herrschaft des Direktoriums. Als sich Napoleon 1799 zum Ersten Konsul der Französischen Republik ernennen liess, beauftragte er die Künstler Prud'hon und David sowie die Architekten Percier und Fontaine mit der Erarbeitung eines neuen, sich an die römische Kaiserzeit anlehrenden Stils. Stilistisch verwandte Bestrebungen erwuchsen jedoch gleichzeitig in Deutschland aus dem späten Roentgenstil. Im Jahre 1799 liess Friedrich Wilhelm III. von Preussen durch Gottfried Schadow die Paradekammern im Stadtschloss Potsdam ausbauen, die zu den schönsten Beispielen dieser Stilwende in Preussen werden sollten/9/.

Neben Schadow sind es in Preussen Karl Christian Haller von Hallerstein und vor allem Karl Friedrich Schinkel, die sich um die neuen Formen im Möbelbau bemühen/10/.

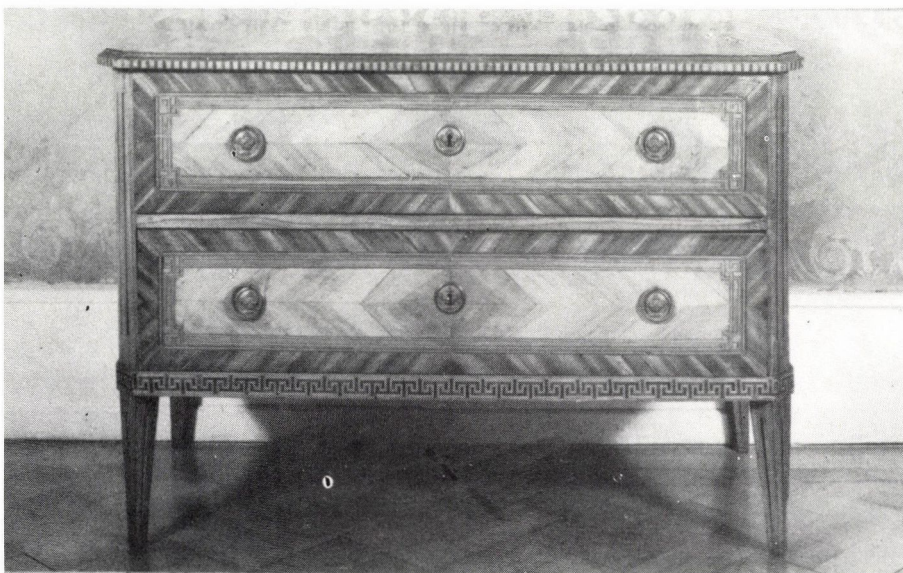
Die Ausbreitung des französischen Empire-Stils erfolgte im Grunde durch Napoleon selbst. In die von ihm besetzten oder von seinen Verwandten regierten Länder wurde er selbstverständlich eingeführt, die mit ihm sympatisierenden Fürsten folgten der Mode. Vor allem sind es aber die Publikationen, die dem Stil zu rascher Verbreitung verhelfen, einmal die von Percier und Fontaine selbst, in grösserem Masse aber noch jene der Zeitschriften, deren wichtige Vermittlerrolle schon während des Zopf begonnen hatte.



1. Wandtisch. Entwurf: F. W. v. Erdmannsdorff, Ausführung: vermutlich J. A. Irmer, Dessau, um 1770. – Wörlitz, Schloss



2. Konsoltisch. Entwurf: Francois Cuvilliés d. J., Ausführung: Matthäus Pössenbacher, München, 1770/72. – München, Bayerisches Nationalmuseum



3. Kommode. Südwestdeutsch, um 1780/90. Niederstetten (Württemberg), Schloss

Die Zentren des deutschen Empire in seiner perfekten Gestalt sind in erster Linie die Höfe in Ludwigsburg bei Stuttgart und in Kassel.

Nikolaus Friedrich Thouret fertigte zwischen 1804 und 1812 zahlreiche Entwürfe zu Möbeln für das Ludwigsburger Schloss/11/. Die neue Formensprache des Empirestils wird von ihm beherrscht und mit letzter Konsequenz angewendet. Keine zugespitzten Beine wie im Zopf, sondern massige Löwenklauen tragen den Kasten eines Sekretärs (Abb.5). Das Volumen des Möbels ist schwer und zwingend, seine Flächen sind ungliedert. Das Verhältnis von Fläche zu Rahmen ist unausgewogen, extremisiert. Profile, Verkröpfungen, Säulchen gibt es nicht. Die Einzelelemente sind schroff gegeneinandergesetzt. Klein und ohne jeden Bezug, ohne jede Einbindung in andere Teile des Möbels ist der flache Giebel auf die Mitte gesetzt. Strebten die Meister des Zopf nach Schlichtheit und Eleganz, so wollen die des Empire Grösse und Macht repräsentieren. Wurde das Holz als Werkstoff während der Zopfzeit in seiner nur ihm eigentümlichen Schönheit zum Sprechen gebracht, so wird das jetzt verwendete Holz wie Stein bearbeitet; Mahagoniholz soll wie Marmor, das ebenfalls beliebte Wurzelholz der Birke wie Muschelkalk wirken. Die Möbel werden zu Bauwerken, zu Monumenten, vom Architekten entworfen, sie scheinen gemeißelt oder gegossen.

3. Biedermeier

Mit dem Ende der Macht Napoleons ist auch die Vorherrschaft seines Stils gebrochen. Ein neues, freiheitliches Zeitalter findet rasch seinen eigenen Stil. Armut und Not bestimmen zwar die Mittel dieses Stils, seine Formensprache haben sie nicht geschaffen. Ein erstarktes Bürgertum findet seine eigenen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten. Das Biedermeier ist der erste vom Bürger für den Bürger geschaffene Stil. So ist es naheliegend, sich der eigenen, in Ansätzen schon einmal bürger-



4. Zylinderbureau. Norddeutsch (Berlin?), gegen 1800. – Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe

lich empfindenden Vergangenheit zu erinnern, den Formen der Zopfzeit. Mehr noch als damals wird nun wieder England das grosse Vorbild, von dem man auch neue Werkzeuge und Maschinen bezieht. Neben der gleichzeitigen englischen Produktion sind aber die englischen Erzeugnisse des späten 18. Jahrhunderts von grossem Einfluss. Vor allem die Formen Sheratons, von dessen „Drawing Book“ schon 1794 eine deutsche Übersetzung erschienen war, werden immer wieder vorbildlich für das Biedermeier.

Die Formen der Biedermeiermöbel werden aus dem handwerklichen Vorstellungsvermögen und aus den handwerklichen Gegebenheiten heraus entwickelt. Das Holz in seiner natürlichen Schönheit wird – konsequenter noch als während der Zopf-Periode – zum wichtigsten Schmuckelement. Die gliedernde Funktion übernehmen nicht Architekturelemente, Profilierungen oder Verkröpfungen, sondern das schlichte flache Brett. Sockel, Gebälke, Pilaster und Giebel werden aus dem einfachen Brett heraus entwickelt.

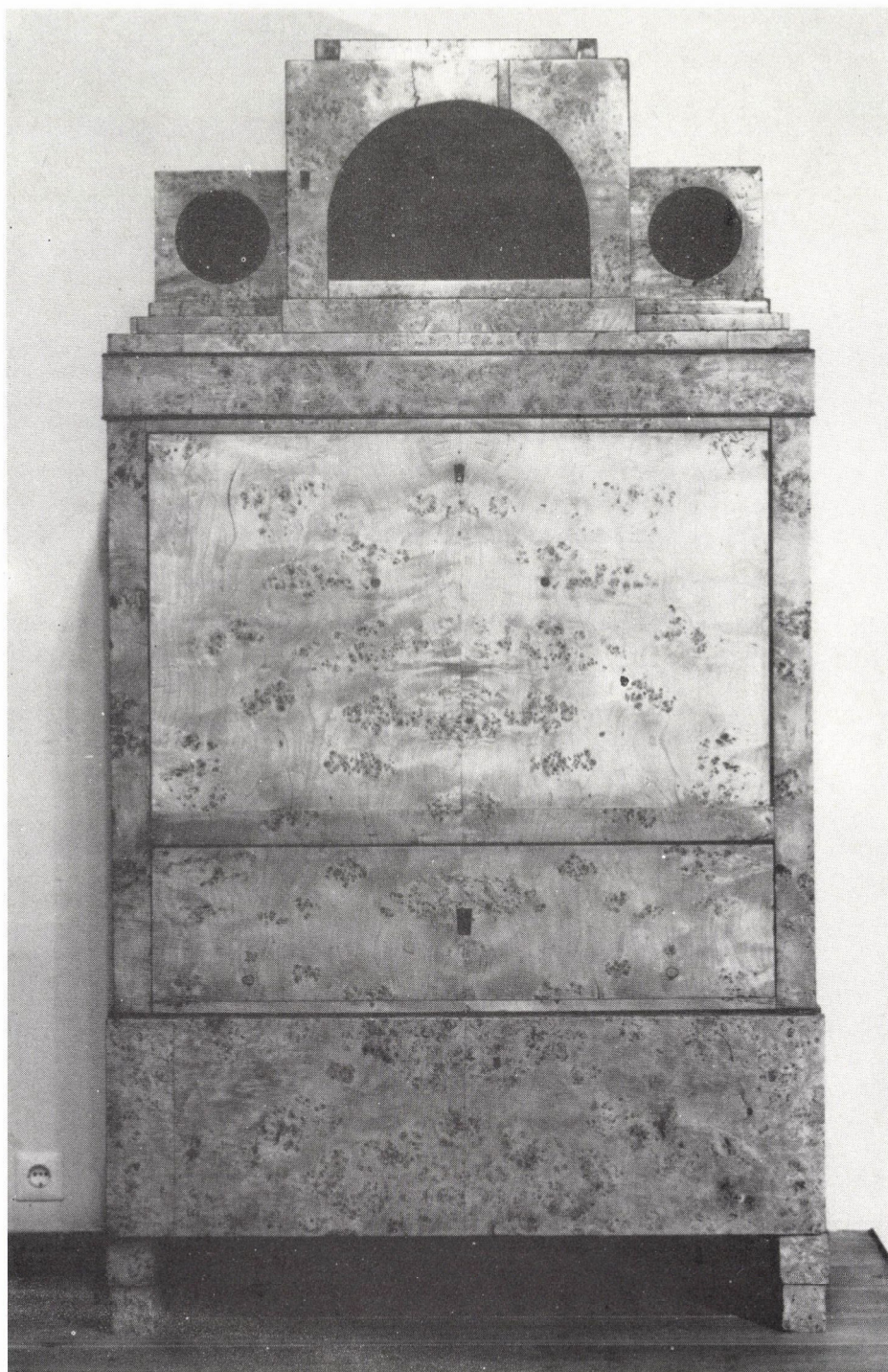
Aus Brettern und Kuben ist ein norddeutscher Sekretär (Abb.6) zusammengefügt, der hier als Beispiel stehen mag. Aufeinandergesetzte Würfel sind die Füsse, glatte Quader Sockel, Korpus und Gesims. Den Abschluss bilden wiederum drei Würfel mit eingetieften Blenden – keine Rahmen mit Füllungen, sondern Fläche in Fläche. Flächig und einansichtig sind die Möbel des Biedermeier. Kommen reichere Ausbildungen der Front vor, so beschränken sich diese immer auf die eine Schauseite, wodurch den Biedermeiermöbeln jegliche Monumentalität – die so bezeichnend ist für die Erzeugnisse des Empire – genommen ist/12/.

Wenn zwar der Empire-Stil Frankreichs von den Meistern des Biedermeier abgelehnt wird, so gibt es dennoch ein Vorbild in Frankreich: die sogenannte „Revolutionsarchitektur“. Die klaren geometrischen Formen – Kubus, Kreis, Kugel – die sichtbar ineinandergesteckt und aneinandergesetzt sind, und die so die Konstruktion des Gesamtbildes, seinen Entstehungsprozess gewissermassen, stets sehen lassen, dieses Prinzip haben die Meister des Biedermeier mit den französischen Architekten – etwa mit Boullée oder Ledoux – gemeinsam. Der Periode der Freiheit und des Fortschritts war keine lange Dauer beschieden. Den Fürsten war bald alles Neue verdächtig, mit Polizeigewalt, Kerker und Festung wurde gegen jede Neuerungsbestrebung vorgegangen. Um 1830 spiegelt sich diese Reaktion auch in der Kunst wieder. Der Biedermeierstil ist zu Ende, der von den Höfen – und das ist bezeichnend für die Vielschichtigkeit des 19. Jahrhunderts – weiter gepflegte Empirestil findet in einer letzten verbürgerlichten Spätform weiteste Verbreitung/13/ und der schon seit dem Zopf in den fürstlichen Parks und seinen Bauten aufkommende Historismus kommt nun endgültig zum Durchbruch.

Wie immer bei Stilwenden gibt es natürlich auch dann noch Meister, die nach diesem Zeitpunkt reine Biedermeiermöbel produzieren. Die Formen verwildern jedoch rasch, wie das Beispiel eines Sekretärs aus Lübeck verdeutlichen mag (Abb.7). Die Formen werden klobig, die eleganten „Biegungen“ des Biedermeier werden von Schwingungen, von Voluten und Karniesprofilen abgelöst. Die Lotospalmette und die Kreisscheiben werden vom Empire übernommen, die outrierten Schweifungen der Füllung entstammen dem Formenkanon des jetzt in neuer Gestalt wieder beliebt werdenden Rokoko/14/.



5. Schreibschrank. Entwurf: Nikolaus Thouret, Stuttgart, 1804/12. Ludwigsburg, Schloss



6. Schreibschrank. Lübeck, um 1815. — Berlin, Berlin-Museum



7. Schreibschrank. Norddeutsch, um 1835/40. – Lübeck, St. Annenmuseum

4. Historismus

Es ist Wolfgang Götz zu danken, in seinem Aufsatz: „Historismus. Ein Versuch zur Definition des Begriffs“/15/, Klarheit über das, was in der Kunstgeschichte als Historismus zu verstehen ist, geschaffen zu haben. Götz unterscheidet zwischen Historismus als einer Gesinnung und Eklektizismus als einer künstlerischen Methode. Der Historismus „bedient sich der Methode des Eklektizismus als eines Mittels der Selbstdarstellung ... die Auswahl der (historischen) Formen erfolgt nicht primär wegen ihrer ästhetischen Affinität, sondern wegen ihrer geschichtlichen Relevanz. Historismus beruht auf einem Geschichtserlebnis, das sich zu einem Geschichtsbewusstsein verdichtet. Entscheidend ist für seine Werke ... nicht die wiederholte Form, sondern die reaktivierte Geschichte, die sich in der wiederholten Form Ausdruck verleiht“. Das Fehlen einer stilbedingten Affinität bedeutet aber auch absolute Gleichwertigkeit der Vorbilder *aller* Zeiten, ja *aller* Kulturkreise.

Der Historismus wird also in erster Linie durch historische Kenntnisse bedingt, durch eine breite historische Bildung. Seine Entwicklung geht aber Hand in Hand mit der fortschreitenden Ausbildung der historischen (und kunsthistorischen) Wissenschaft, mit den ersten beschreibenden kunsttopographischen Bestandsaufnahmen, mit denkmalpflegerischen Bemühungen und mit dem Sammeln der Kunstwerke der eigenen Vergangenheit.

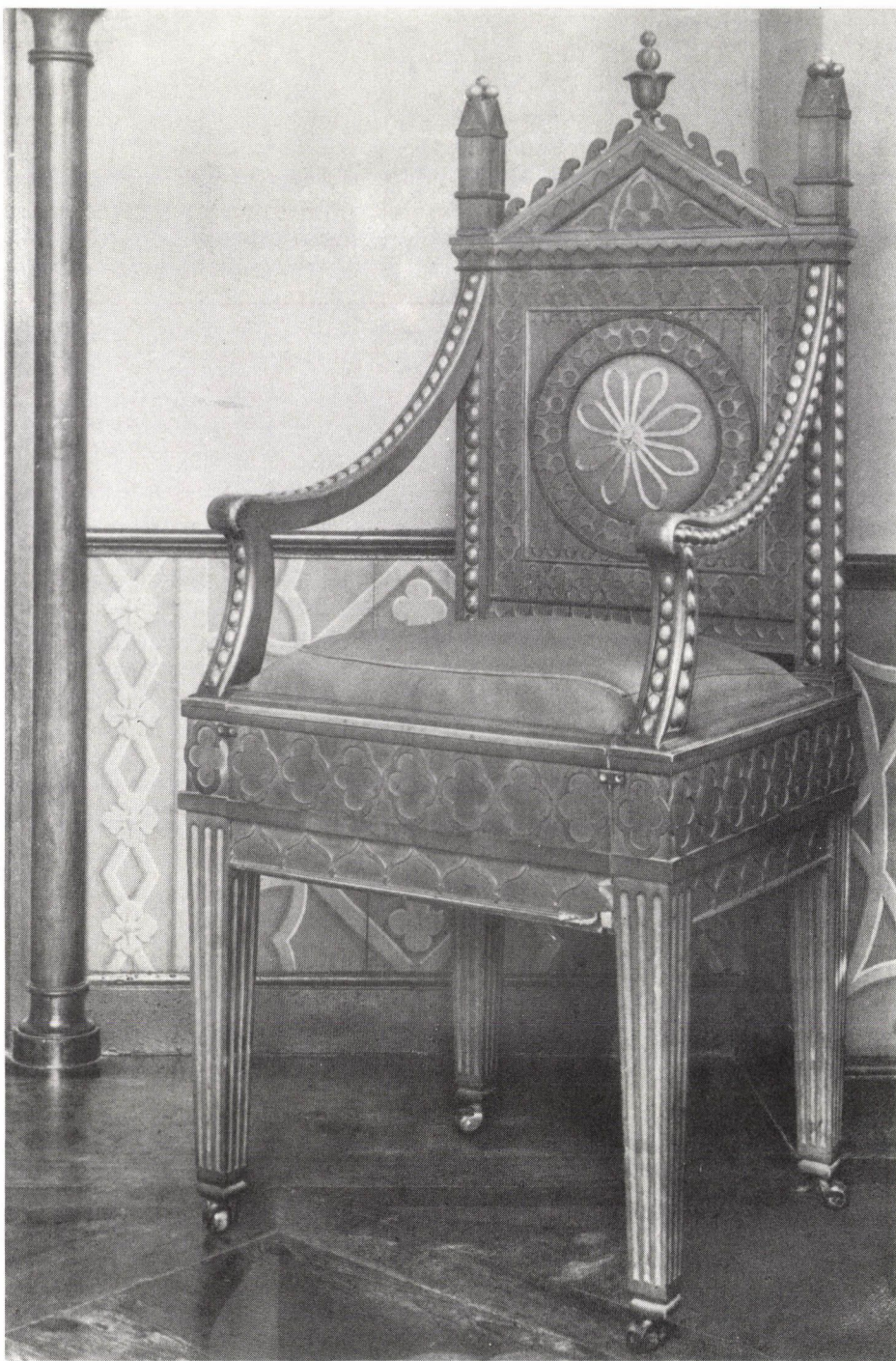
Auch für die Anfänge des Historismus in Deutschland ist England das grosse Vorbild. Gebäude im neugotischen Stil gibt es dort schon früh im 18. Jahrhundert. Für die Geschichte des Möbels werden historistische Bestrebungen erstmals fassbar bei Chippendale, der in seinem 1754 zuerst erschienenen „Cabinet-Maker's Director“ neben die Entwürfe im Stil seiner Zeit, beziehungsweise in seinem persönlichen Stil, Vorlagen in anderer Manier stellt. Man kann wählen. Diese Wählbarkeit des Vorbilds wird ebenfalls zu einem der wichtigsten Merkmale des Historismus.

Die frühesten neugotischen Möbel Deutschlands finden sich im „Gotischen Haus“ im Park von Wörlitz bei Dessau/16/. Die Anregung zu diesem Gebäude ging unmittelbar von England aus. In das 1773 begonnene intime Bauwerk hat man originale Dekorationsstücke aus dem alten Schloss in Dessau eingebaut. Ausserdem nahm es die Sammlung des Fürsten an alten Gemälden, Waffen und spätgotischen Glasgemälden auf. In jeder Weise wird also versucht, das Mittelalter zu neuem Leben zu erwecken.

Die Möbel, die entstehen (Abb.8), sind nicht gotisch, wenn man sie an echten Möbeln des späten Mittelalters misst/17/. Spitzbogen, Fischblasen, Vierpässe, ja sogar Fialen werden als Dekorationselemente benutzt. Die kannelierten Beine andererseits sind unmittelbar von den gleichzeitigen Möbeln im Zopfstil übernommen. Und doch ist hier etwas anderes entstanden, als etwa ein Zopf-Möbel mit aufgelegten gotischen Dekorelementen. Der schwere, gewaltige Thron symbolisiert gewissermassen „Rittertum“, er sieht so aus, als könne man sich in voller Rüstung auf ihm niederlassen.

Im Jahre 1793 wurde der Grundstein gelegt zu der gotischen „Löwenburg“ im Park von Schloss Wilhelmshöhe bei Kassel/18/. Der Architekt, Heinrich Christoph Jussow, war eigens nach England geschickt worden, um sich mit der neuesten Entwicklung der Architektur vertraut zu machen. Auch in Kassel werden originale „Spolien“ alter Gebäude und Glasgemälde aus hessischen Kirchen dem Bau zugefügt, der wiederum eine grosse Sammlung kunstgewerblicher Gegenstände aufnehmen sollte.

Die gotisierenden Möbel nach den Entwürfen Jussows sind ausserordentlich eigenwillig (Abb.9)/19/. Wieder sind es die gotischen Zierformen, welche die in ihrer Gesamt-



8. Bibliothekstuhl. Dessau, um 1790. — Wörlitz, Gotisches Haus

form klassizistisch gebliebenen Möbel umformen. Unbekümmert werden Fialen, Krabben und Nasen etwa neben dem klassischen Münzband der Schlagleiste und den mit Akanthus besetzten Löwenfüssen angebracht.

Bei allem Streben, die Vergangenheit zu verlebendigen, wollte man doch nicht kopieren. Schon die in den Vorlagenwerken immer wieder auftauchende Bezeichnung „im gotischen Geschmack“ sagt deutlich, dass bei der Gestaltung dieser Möbel keinesfalls historische Treue anzustreben sei, sondern dass etwas Neues geschaffen werden soll, in Anlehnung an einen wahlbaren, vorgegebenen „Geschmack“.

Im Schlosspark der Laxenburg bei Wien liess sich Kaiser Franz II. seit 1798 die neugotische Franzensburg errichten, der wiederum zahlreiche originale Bauteile und Einrichtungsstücke vergangener Jahrhunderte einverleibt wurden/20/. Einzelformen der im gotischen Stil konzipierten Möbel (Abb.10) sind oft erstaunlich „richtig“ und doch zeigt sich auch bei diesen Möbeln die unmittelbare Bindung des entwerfenden Meisters an die vorherrschenden stilistischen Bestrebungen seiner Zeit/21/.

In der fortgeschrittenen ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bringen die romantischen Bestrebungen einer Verlebendigung des Mittelalters alsbald auch denkmalpflegerische Gesichtspunkte in den Vordergrund. So wurde in den Jahren 1825 bis 1829 die Burg Rheinstein bei Bingerbrück wiederaufgebaut. Innenräume und Möbel wurden freilich auch hierbei den Wohngepflogenheiten der Zeit angepasst/22/. Das Sofa (Abb.11) ist – wie die anderen Möbel – in seiner Gesamtkonzeption ein Biedermeiermöbel. Aber was sich dort in sanfter Schwingung biegt, wird hier gerade, was dort zierlich ist, wird hier schwer und massig. Das gotische Masswerk der Armlehnen aber ist ebenso flächenschliessend empfunden, wie das für ähnliches Gitter- und Sprossenwerk der Biedermeierzeit charakteristisch ist.

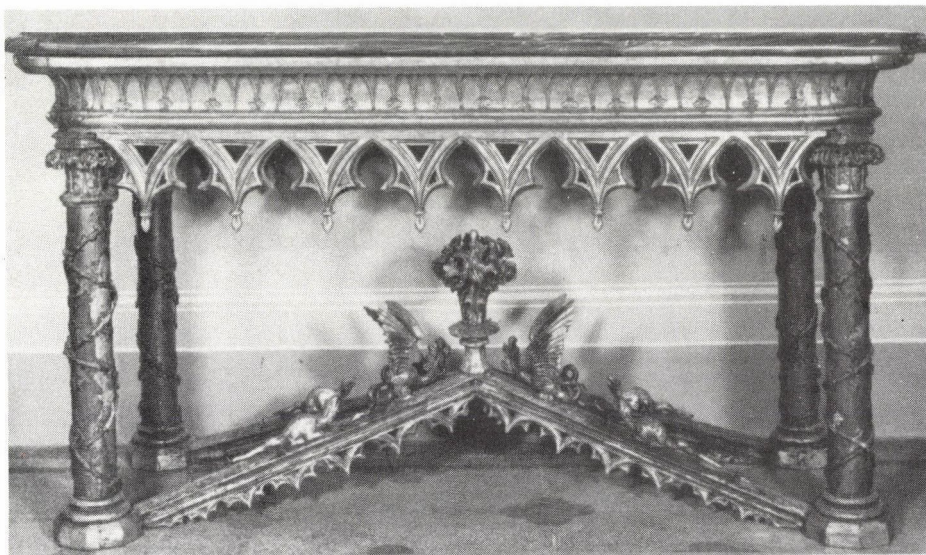
Diese frühen Erzeugnisse des Historismus zeigen die enge Verflechtung mit dem gleichzeitigen Klassizismus, die auf allen Gebieten der Kunst sichtbar ist. Die grossen Architekten entwerfen in klassischen wie in mittelalterlichen Stilen. Goethe sieht 1770 das Strassburger Münster mit neuen Augen und erklärt sich in seinem Essay „Von deutscher Baukunst“ bedingungslos gegen den Klassizismus und für die Gotik – ein Bekenntnis, das er sehr bald am liebsten ungeschehen machen möchte. Aber 1794 bearbeitet er den frühmittelalterlichen „Reineke Fuchs“. Musäus gibt 1786 bis 1788 seine Volksmärchen heraus, Arnim und Brentano 1806 ihre Sammlung alter Volkslieder, „Des Knaben Wunderhorn“. Die Kunstliteratur der Wackenroder, Thieck und Schlegel gab den Anstoss zur Ausbreitung des Hanges zum Altertümlichen mit allen möglichen Begleiterscheinungen in Sprache und Mode, die neu einsetzende kunstwissenschaftliche Literatur versucht der Renaissance ebenso gerecht zu werden wie dem Mittelalter. Alles dies geschieht gleichzeitig und parallel mit dem Klassizismus.

Sind denn aber Klassizismus und Historismus Gegensätze? Sind sie nicht vielmehr nur verschiedene Ausdrucksformen ein und derselben Erscheinung?

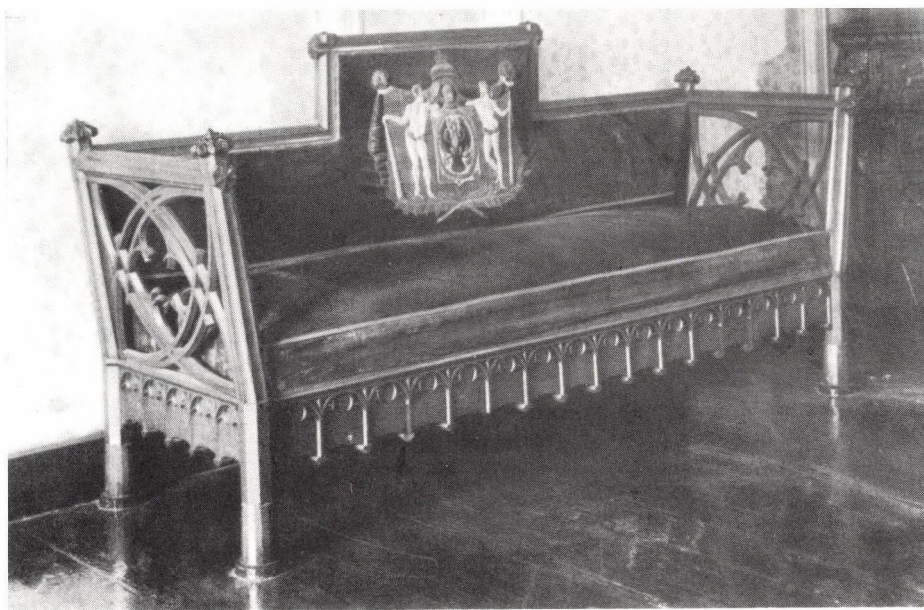
Der Klassizismus des späten 18. Jahrhunderts war keine Renaissance, keine Wiedergeburt im Sinne des italienischen 15. Jahrhunderts. Damals galt es, die wahre, die einzige Kunst, die – wie es schien – durch den Einfall der Barbaren verschüttet und verdrängt worden war, wieder zu beleben. Mit dem Rückgriff auf die *eigene* Vergangenheit fand man zu neuen Formen. Anders im späten 18. Jahrhundert. Die Klassizisten wenden sich – wie die Romantiker – von ihrer Gegenwart ab, „um eine Auf-erweckung des schöpferischen Geistes in der Rückkehr zur Vergangenheit zu suchen“/23/.



9. Aktenschränk. Entwurf: H. C. Jussow, Kassel, 1800. Kassel. Löwenburg



10. Wandtisch. Entwurf: Franz Jäger, Wien, um 1800. – Franzensburg in Laxenburg bei Wien



11. Sofa. Entwurf: J.C. v.Lassaulx, gegen 1829. – Schloss Rheinstein

Die ästhetischen Theorien eines Gelehrten – Winckelmanns – geben den Anstoss zu diesem neuen Stil, die Entdeckungen und Ausgrabungen der Archäologen, in Publikationen ausgebreitet, lieferten das Vorbildermaterial. Ein Künstler wie Piranesi ist selbst Archäologe. Eine fundierte historische Bildung ist also Voraussetzung auch für den Klassizismus, ebenso wie für den Historismus. Wie sehr gerade ein klassizistischer Stil zur Lebenshaltung werden und zur Selbstdarstellung dienen kann, „ein Geschichtserlebnis in ein Geschichtsbewusstsein verdichten“ kann, das zeigt der Stil Napoleons, das Empire. Der Kaiser lebt hier genauso Caesarentum wie der Romantiker in seiner gotischen Burg Rittertum oder wie schliesslich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch König Ludwig II. von Bayern in Herrenchiemsee den Absolutismus für sich zu verwirklichen sucht.

Ich möchte also folgende Thesen formulieren:

1. Der Historismus beginnt in Deutschland etwa um 1770. Er löst das Rokoko ab.
2. Der Klassizismus ist keine Renaissance im Sinne des 15. Jahrhunderts. Auch er ist nur eine Spielart des Historismus, freilich diejenige, der sich die Besten verpflichtet haben.
3. Historismus und mit ihm Klassizismus entstehen im Gefolge der Aufklärung, beide setzen historische Bildung und historisches Wissen voraus.
4. Die Äusserungen der Kunst nach dem Rokoko sind nicht mehr ausschliesslich von den Höfen geprägt. Zopf und vor allem Biedermeier sind bürgerliche Stile.
5. Die Künstler der Nach-Rokoko-Periode – in Frankreich in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts beginnend – haben die grosse französische Revolution vorweggenommen. Die Künstler sind in der Geschichte immer die Protagonisten.

ANMERKUNGEN

- /1/ Die hier zusammengefassten Ergebnisse beruhen auf meinen Untersuchungen im dritten Band der von Heinrich Kreisel herausgegebenen „Kunst des deutschen Möbels“: Georg Himmelheber, Klassizismus, Historismus, Jugendstil. München 1973. Zur Vertiefung des hier Gesagten sei mir gestattet jeweils auf die entsprechenden Stellen in meinem Buch hinzuweisen, wo sich auch die ältere Literatur findet.
- /2/ Vgl. *Himmelheber* S.87, Abb.637–640
- /3/ Thomas Chippendale, *The Gentleman and Cabinet-Maker's Director*, 1754. William Chambers, *Designs of Chinese Buildings, Furniture, Dresses*. 1757
- /4/ Vgl. *Himmelheber* S.23ff., Abb.136,138
- /5/ Vgl. ferner ebda. Abb.140
- /6/ Vgl. ebda. S.25ff., Abb. 82, 91–94, 99
- /7/ Bezeichnende Beispiele ebda. Abb. 63, 96, 108, 122, 128–130, 167, 184, 185, 201–202, 205–207, 210–212, 217, 246.
- /8/ Für weitere Beispiele vgl. ebda. Abb. 283–286
- /9/ Vgl. ebda. Abb. 291
- /10/ Vgl. ebda. Abb. 287–295
- /11/ Vgl. ebda. S.76ff., Abb. 294, 296–307
- /12/ Vgl. ebda. Abb. 351–451
- /13/ Vgl. ebda. Abb. 484–583
- /14/ Vgl. ebda. Abb. 452–481
- /15/ Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 24.1970, S.196–212
- /16/ Vgl. *Himmelheber* S.135f.

- /17/ Vgl.ferner ebda. Abb. 592, 601–603
- /18/ Vgl.ebda.S.136f.
- /19/ Vgl.ebda.Abb. 605–608
- /20/ Vgl.ebda.S.137f.
- /21/ Vgl.ferner ebda.Abb. 593–598
- /22/ Vgl.ebda.S.138f, Abb. 612–614
- /23/ *W.K.Ferguson*,: The Renaissance in Historical Thought. Cambridge, Mass. 1948,S.134

Stanislav Staničić

FURNITURE IN NORTH-WEST CROATIA AT THE END OF THE 18th AND THE BEGINNING OF THE 19th CENTURY

The development of furniture making in Croatia until the present time has only partly been studied. This paper is an attempt to determine on the preserved pieces of furniture, archives material and other sources the main characteristics in furniture making in this part of the country at the end of the 18th and the beginning of the 19th century and to define the chief morphologic and stylistic characteristics and influences which appear in the forms of this furniture. The paper deals with the area of three northern Croatian districts, those of Zagreb, Varaždin and Križevci. The main difficulty in the scientific study of the subject was in attributing certain pieces of furniture, i.g. separating imported furniture which was used for furnishing feudal and middle-class interiors in Croatia from the furniture which was created in this area by domestic or domesticated craftsmen.

Insufficient research in this area as well as the insufficiency of documents about certain pieces or sets of furniture makes attribution even more difficult. Contrary to church furniture which usually remained tied to the locality it was made for, single pieces or sets of secular furniture very often changed their owners and original localities. On the other hand, domestic cabinet makers signed their works only exceptionally. The paper deals with the furniture which existed and was used in local environments. Most of the studied furniture can today be found in museum collections, mainly in Zagreb and Varaždin and to a smaller extent in private property.

In the period which is the subject of the paper Croatia is politically and territorially divided. Its northern part is within the Habsburg Monarchy and is divided into "Banska Hrvatska" (a part administrated by the Banus and the Croatian estates) and the Military Border (frontier area under Austrian military jurisdiction). The southern parts, Dalmatia and partly Istria are in the 18th century governed by Venice and in the 19th century also annexed to the Austrian Empire. These two cultural circles, Austrian that is central European and Italian, through centuries spread their influences on the cultural development of northern and southern Croatia. Croatian art lived and developed under these diverse influences conditioning the specific characteristics found in the work of art in each of the mentioned regions.

In the time of Enlightenment in the feudal northern Croatia germanizing and centralistic tendencies were increasing. At this time the middle class was gaining in power and importance, but still according to European standards this class was in our country of less significance. Zagreb, the capital of Croatia, as well as Varaždin, in importance the second centre of the northwest region had only a few thousand inhabitants. The rich social and cultural life at the time went on at the palaces of the aristocracy and in numerous manor-houses of the smaller gentry. During the 18th and at the beginning of

the 19th century mostly immigrant cabinet makers, by origin mainly coming from the Central European countries, work in North-West Croatia. In 1741 cabinet makers, turners, glass blowers and organ builders of the royal and free town of Zagreb founded their own guild. Cabinet makers played the dominant part in this guild. Out of eight craftsmen, guild founders, four were cabinet makers and a cabinet maker Jakob Kirchstätter, was also the first guild-master. According to the guild records he was trained in Augsburg. It would be too daring to claim that there were permanent connections between Zagreb and Augsburg but the fact is that during the 18th century a certain number of cabinet makers came to Zagreb from Swabia. Cabinet makers also came from Styria and Carniola, from Bavaria, Bohemia and Moravia, Carinthia, Tyrol and Silesia. Among these masters local names are very rare, but they appeared in a greater number at the beginning of the 19th century. In the list of Zagreb craftsmen from 1781 cabinet makers are also mentioned whose number at that time was 16.

Studying the origin of cabinet makers' apprentices it is noticeable that these apprentices, contrary to their masters, are mostly local boys predominantly from places in northern Croatia which gravitated towards Zagreb or from Zagreb itself. It is of interest that among them there are also serfs, subjects of noblemen's families, and also boys from the Military Border.

However, at that time not only apprentices from Croatia learned their craft in Zagreb, but also apprentices from nearer and more distant parts of the Monarchy with which Zagreb had cultural and trading relations. They came from Carniola, then Styria, Carinthia and Hungary. These data point to the conclusion that the craft of cabinet making in that period was well developed and of good reputation. With regards to its members this craft had a definitely middle European character.

Archives material does not offer more detailed information about the activities of these cabinet makers. Their work with which they furnished middle-class houses and residencies of local gentry became lost in a series of anonymous objects, today kept in our museums and private collections. Many of them disappeared forever with time and war destructions. Identifying the makers of the objects has only been possible in a few exceptional cases, when the signature was preserved on the furniture.

While the activity of Zagreb cabinet makers in the whole period was carried out within their guild, the cabinet makers of Kaptol, a part of Zagreb under the Bishop's jurisdiction, founded their own guild as late as 1819. That year, on the request of 19 cabinet makers working in that area, King Franz I issued a Charter permitting the establishment of a new guild which was joined by locksmiths, turners and glass blowers. The other important centre of furniture making in northwest Croatia was Varaždin. During the 18th and the beginning of the 19th century a series of cabinet makers came there from various parts of Central Europe. Here, as well as in Zagreb, cabinet makers were predominantly of German and Austrian origin. They settled down and developed their activity in Varaždin, becoming Croats in the second or third generation. As for instance Antun Goger, a cabinet maker from Varaždin, son of a potter of German origin, who used German in his correspondence and in 1833 signed his masterpiece in the same language, was entered in the book of Varaždin citizens as "Croata". Similar examples of assimilation are the families of cabinet makers Eisenhut and Kraft from Zagreb.

Summing up the results of the research done so far it can be concluded that furniture making in north-west Croatia in the period covered by this paper was strictly limited to guilds. There is no information on the existence of any more developed forms of furniture manufacturing within bigger workshops. Bigger manufactures, partly using machinery which develop from small workshops, with a few hands and apprentices, did not appear before the second half of 19th century.

Valuable data on the furniture in use in this part of the country at the end of the 18th and the first half of the 19th century are found in the furniture inventories of feudal and middle-class families. However, it is not possible to identify a certain piece of furniture from these data or to determine its origin or maker. But from information received it is possible to get some idea of the type of furniture in use, on the way of production, kinds of decoration applied and kinds of material used.

The most respectable part of a gentry house interior was the central state-room on the first floor, "Palatio" or "Palača" where residents gathered and guests were received and all the social life of the palace took place. The same name is used in more modest manor-houses for a larger room, i.e. the best room in the house. The names of other living rooms appear in inventories, given according to the use or the person occupying it. (For instance "Gospina hisa", Mistress's room; "Sztranszka hisa", Guests' room; "Sedalna soba", Sitting room; "Spalnica", Bedroom; "Puczina hisa", Maid's room, etc.). In these rooms besides more modest objects there was also some expensive furniture made of better kinds of wood, often with "eingelegt" or "opere verniculato" decoration.

From the analysis of the types of furniture mentioned in the inventories it is possible to obtain certain results. Thus from the studied material it is noticeable that the writing bureau so frequent in earlier inventories later does not appear so often. Its place and function is taken over by the secretary. In the middle of the 18th century several writing bureaux appear in one house (e.g. Oroslavje Palace); later, however, the secretary is found more frequently. While the chest which is still commonly used in the second half of 18th century ("Cista" or "Scrinium"), it becomes rarer at the end of the century and nearly disappears from use in the first half of the 19th century. In the whole period a great number of chairs appears of various kinds and make in sets of six, twelve or twentyfour. Numerous sets of seats found in inventories without stating which room they belonged to were probably intended for furnishing the "palača" and the sitting room. They are chairs, armchairs and sofas covered by cloth, atlas or leather. There are also caned sofas and chairs. Such furniture was very common in use and is found in inventories as "Sella ex stramine contexta" or "Sterztinum pletani". Games tables are also numerous. Wardrobes and cupboards are also listed in larger numbers. In some houses built-in cupboards are commonly found. Canopy beds are sometimes mentioned too. In some rooms as e.g. in "Palača" more or less the same kind of furniture can be found throughout the period.

At the beginning of the 19th century furnishing in many palaces was adapted to the new way of interior decorating. New forms and types of furniture find their way into palaces and manor-houses built in the style of Neo-Classicism and also enter older palaces with architectural characteristics of earlier periods. Thus for example the furnishing of the state-room of Golubovec palace in 1810 in the time of Bishop Vrhovac was marked by simplicity. Furniture found there consisted of only an oval walnut table in four parts, twelve chairs covered in black leather and a cupboard

painted blue. In the sitting room there was a cherry wood secretary, two mahogany games tables mounted in gilt bronze, two cherry wood tables, a suite of seats, a sofa and twelve chairs covered in green atlas.

The peak of Neo-Classical architecture in north-west Croatia was the palace of Januševec built for Baron Josip Vrkljan. This palace excelled many houses built in the same style. The central hall with a dome served as a summer state-room, while in winter months the south hall, joining the domed hall, served this purpose. Every floor had a bathroom. Most rooms had parquet flooring made of hard wood while the walls were papered. The exquisite furnishing of its interior also ranked high.

Inventories, however, do not say anything about the origin of the furniture they list. It is certain that single pieces of furniture, or whole sets imported from other countries were found in more respectable rooms. Numerous family connections of local high nobility with European aristocracy favoured imports of foreign origin. But it should not be forgotten that some country estates also had their own cabinet makers who took care of the furniture upkeep and repair and probably made some pieces themselves. Written documents show that in some centres in north-west Croatia members of smaller and high gentry were those ordering furniture. Thus for instance in 1799 Countess Cecilija Drašković made a contract with the cabinet maker Georg Kirschler from Zagreb for inlay floor in the sitting room of Brezovica palace, to be made in the same way as the one at Kerestinec. The same craftsman was engaged for other work in redecorating Brezovica. He made a wardrobe, two glass bookcases, a cherry wood sofa with a drawer, two chairs of the same wood, six walnut chairs, a table for the bedroom and a secretary for the Count. For furnishing Brezovica a Zagreb cabinet maker, Baltazar Dornig, was also engaged in 1804 and 1806, and Franjo Barasch in 1805, who also made the furniture for the palace of Count Drašković in Zagreb.

The furniture mentioned in the inventories of middle-class homes does not differ in type from the furniture in the homes of nobility. The objects in use serve the same purpose and similar or equal terms are used to describe them. Differences exist in the number of pieces mentioned and descriptions show differences in craftsmanship.

In middle-class inventories the chest appears very frequently. In inventories there is no detailed information on their appearance but a distinction is made between "Ladicza" made by a cabinet maker in town and those made by a village carpenter. Chests are most frequently made of pine, oak and walnut. From the inventories it is not quite clear whether chests decorated with colorful patterns were in use in town homes, but chests made of painted wood were very common, the most commonly used colours being green or yellow.

Beds are most often of a canopy type with drawn curtains, and this form of bed remains through the whole second half of 18th century. Canopies are usually made of green or blue linen, but patterned materials can also be found. Besides soft wood, walnut and pearwood are also used for making beds. Soft wood is usually painted. Sources from the beginning of 19th century mention beds with bent sides.

In the group of cupboards from the second half of 18th century, "Senktiss" or "Schänck-Kasten" appear most often. These terms are used for a cupboard which in the lower part has a few drawers or a double door and the upper part is often glazed. Wardrobes are various. The commode is also listed in inventories under "cupboard".

They are usually marked as cupboard with three drawers ("Ormar z tremi Ladlini"). In middle-class inventories of that period writing bureaux are usually marked as "Sraib-tisch" or "Sraibkasten". Naturally these objects are of more expensive make with inlay decorations. However, another interesting type of furniture appears in inventories which judging from the preserved pieces was much in use. It is a little cabinet resting on four tall legs with roll-front which slides horizontally. At the beginning of the 19th century there are various types of cupboards. China cabinet is commonly used and commode becomes an irreplaceable part of every interior. In this time the secretary gives a representative note to the whole interior and it is sometimes emphasised that this piece of furniture was made "nach der neusten Wiener-façon".

A most important table is "stol hisni" which stands in the main room of the house in "hisa". It is round or rectangular, most often made of pine or walnut and can often be pulled out. Tables are nearly always covered with oriental rugs. In inventories there is a series of small tables for different purposes.

In the studied inventories there are two kinds of chairs, ordinary chairs and armchairs. Wooden surfaces of chairs are sometimes painted, mostly green or blue, but red colour also appears, perhaps as a belated imitation of lacquer. Leather is often used for covering chairs and is usually red or black. Cloth, mostly blue or yellow, and cotton are used but also more expensive material such as velvet. Chairs and armchairs appear in sets of four, six or twelve and a settee is sometimes mentioned. In the first half of 19th century the use of this kind of furniture becomes common. Imbro Tkalec, a Croatian writer and politician (1824) speaks about it in his "Jugenderinnerungen aus Kroatien" and quotes "a sofa, few armchairs and chairs covered with woolen cloth, less often silk damask" for furnishing a more respectable reception room.

A characteristic detail of a middle-class interior of that period are also benches. They often have a back, but can also be simpler, without backs. Benches are nearly always mentioned in pairs, two of them regularly placed in a corner of a room round a large table.

There were differences in the interior decoration of middle-class homes due to social and economic differences within the urban society of that time. From the studied inventories it is visible that beside interiors with mostly simpler objects, others were decorated more or less according to the principles of interior decoration, then common in Central Europe. While in some inventories objects like chests and beds of peasant workmanship make the majority, in another place there is for example a set of twelve wall appliques of gilt wood each with a mirror to reflect the light. In the same room there were four big wall mirrors in gilt frames, then a set of twelve armchairs covered in green velvet as well as a sofa covered with red leather and seven leather armchairs, a writing bureau, games tables and so on — all found in the inventory of a Zagreb citizen, Klara Hochnemer, from 1775. Many preserved pieces of furniture, now in museum collection, or private property, from the end of the 18th century and the beginning of the 19th century show common stylistic characteristics which connect them into stylistically defined groups within the long period of Neo-Classicism. Such furniture with identical or similar characteristics can also be found in neighbouring countries of the Central European cultural circle. In the development of European furniture making in which several circles develop parallelly, each stylistically well defined, e.g. English-Dutch, French, Central European, the furniture found in this part of

the country in most cases belongs to the last group. This is the result of the geographical position of Croatia, her cultural and economic connections with the countries of Central Europe, and her political position within the Austrian Empire. The term "belongs", however, should be understood as concerning only style, but when make is considered in many cases it is difficult to reach any definite conclusions. Among many pieces of the furniture studied which was made in that period only in two cases was it possible to attribute the object with certainty to the hand of a known cabinet maker. On the other hand desired results cannot be obtained by placing furniture into related groups which display the same or similar forms and decoration, though perhaps indicating their origin in the same workshop. The furniture in that period was made after the patterns which were created in big centres, spreading from there to other parts gravitating to these centres. Up to now we have not been able to trace a single design of furniture made in our part of the country in that period. The importance of drawing schools in spreading new stylistic expression has not been studied sufficiently. These schools were founded in Croatia relatively early, the Zagreb school started working as early as 1781. Among the craftsmen who had to send their apprentices to be instructed in drawing there were also furniture makers. However, the works of the pupils of the Zagreb drawing school have not been found so far, nor the designs used in teaching. The training in these schools was done according to the programmes which were the same for all the schools in the Monarchy. In 1786 the inspector of the state school requested that drawing patterns should be ordered from Vienna for Mittermayer, the first teacher in the Zagreb drawing school. In 1805 Ivan Schauuff came as a teacher of drawing after he had been teaching drawing in Bratislava and had studied in Prague and Vienna.

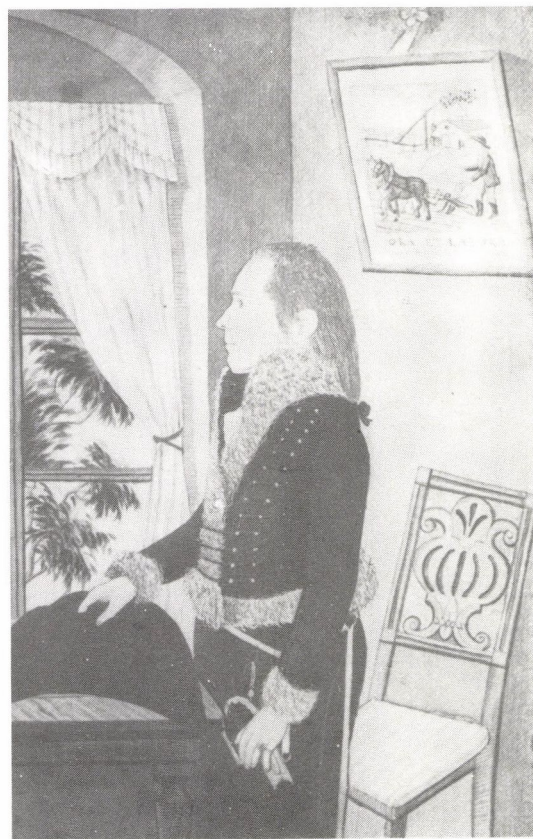
Data can be found on a very early appearance of Neo-Classical forms on the objects of everyday use manufactured in this area. In 1776 Baron Magdalenić informed the public about the products of his faience manufacture at Križevci. He mentioned stoves in the forms of pyramids, columns or antique vases decorated with busts and reliefs. This information is at the same time a confirmation of the parallel existence of old and new forms on objects, as his workshop announced that together with these stoves there would be those made "in Chinese manner". Neo-Classical forms also appeared on many products of local goldsmiths at the end of the century. Among rare sources which can be of use in studying the history of furniture, interesting data are offered by two miniatures by A. Kunz. Dated 1803, they represent the couple Pisačić from Varaždin. (Fig. 1, 2) The figures are placed in a naively drawn interior, modest and simple, but in this interior the principles of Neo-Classical decorating were consistently carried out, and the furniture in its type fully corresponds to the types of preserved pieces of furniture.

The Neo-Classical furniture found in our country shows all the characteristics of form generally accepted in that period. Special attention is given to veneering. Besides walnut veneer lighter wood is used, such as ash, maple, pear and cherry. Often several kinds of veneered wood are used on a single piece. Mahogany is rare. Bronze and brass mounts show great similarity, as probably local craftsmen were supplied with these articles from one centre, most likely Vienna.

The furniture of early Neo-Classicism is characterized by baroque elements. This is most evident on the forms of writing bureaux. This kind of furniture was common in



1. Interior with the figure of Monika Pisačić from Varaždin. Miniature by A. Kunz, 1803. Gradski Muzej (Town Museum), Križevci.



2. Interior with the figure of Sandor Pišacić from Varaždin. Miniature by A. Kunz, 1803. Gradski Muzej (Town Museum), Križevci.

the countries of Central Europe and reached our country through Austrian, i.e. south German patterns. In the period of Neo-Classicism elements of both stylistic expression are mixed, or the demands of the new style are carried out more consistently. However, in our country we can also find another type of writing bureau with clearly pronounced Neo-Classical characteristics. (Fig. 3) The central part is a close by cylindrical roll top and the upper part has a double door, as in the writing bureau from the possession of Bishop Maksimilijan Vrhovac. Rolltop desks are also widely in use. (Fig. 4) Desks also display the same composition of the body with two side drawers. The same composition, but on a smaller scale, is repeated on a set of small tables which upon opening up the triple top, turns into a dressing table with a mirror. (Fig. 5) Commodes are perhaps best examples of the application of new principles in form. (Fig. 6) Straight, smooth surfaces are visually split by inlay borders in geometrical patterns. These are motifs of lighter and darker veneer in a rhythmical sequence, herringbone and meander motifs. A more elaborate form of commode with mounts, appliques and borders of gilt bronze is rare in our country and indicates foreign origin.

Just as the writing bureau, the cupboard also shows its baroque origin, in inventories often called "Schänck-Kasten" or "Ormar za kupicze". (Fig. 7) An arched pediment of earlier Neo-Classicism becomes straight. The sides of the body are smooth. The bottom part most often has a double door or is made in the form of a commode. An interesting form of this type of furniture is shown on the cupboard from the Museum at Varaždin.

Groups of chairs are connected by some common characteristics. (Fig. 8) Straight seats are matched with rectangular backs, while rectangular section legs, tapering towards the bottom are often channelled. In the corners of the back there are carved rectangles or rosettes. The frame of the back is filled with variously composed rungs or the inside part of the back has the form of a grate.

Sets of seats, listed in inventories in large numbers, are not often found among the preserved furniture. A set from the Palace of Januševac is interesting in this respect. (Fig. 9) It is made of soft wood painted white, decorated with green borders and carved rosettes. A characteristic detail are the seats and backs filled with plaited cord; on the upholstered parts the original covering has been preserved: cotton with printed motifs.

Common characteristics are also shown on the preserved samples of sofas. (Fig. 10) The sides are usually mildly bent or oblique, the back is straight, sometimes with a balustrade or slightly bent in the corners. A special type is a sofa with drawers flanking a seat on each side. In the group of sofas and chairs with caned seats and backs, the chair from Rasinja Palace has a special place, by its lines and forms exactly corresponding to antique models. (Fig. 11)

On the furniture of that time some gothic elements begin to appear. (Fig. 12) That is first of all interlacing of small gothic arches found in the frames of the backs of chairs, or similar carved details appear on other pieces of furniture. Due to the connections of our cabinet makers with the centres of furniture of Central Europe, above all Vienna, it can be supposed that the patterns for such furniture also came to our area.

The group of chairs from the collection in the Museum of Applied Arts in Zagreb indicate English influences. It is not yet known whether they were imported and in use here, or made here after foreign patterns. Similar patterns and models in rustic inter-



3. Writing bureau, end of the 18th century. From the property of the Zagreb bishop M. Vrhovac Muzej za umjetnost i obrt (Museum of Applied Arts), Zagreb.



4. Roll-top desk, end of the 18th century. Zagreb, private property.



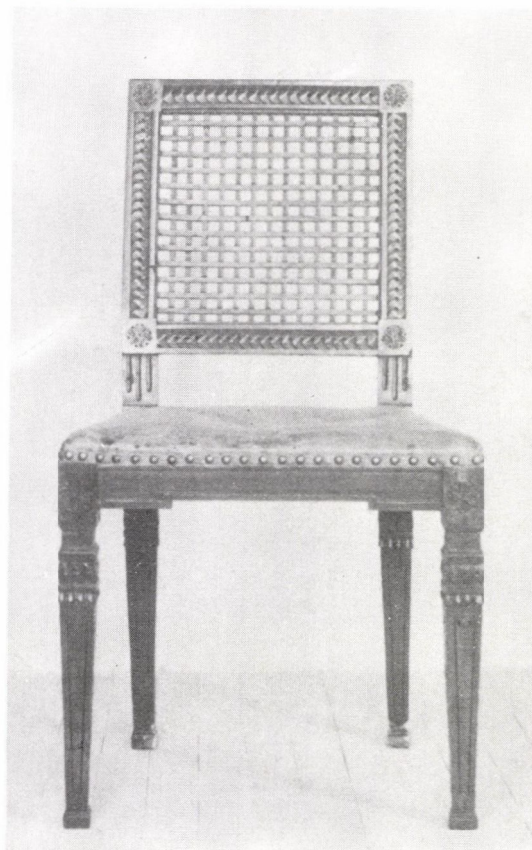
5. Desk, end of the 18th century. Gradski Muzej (Town Museum), Varaždin.



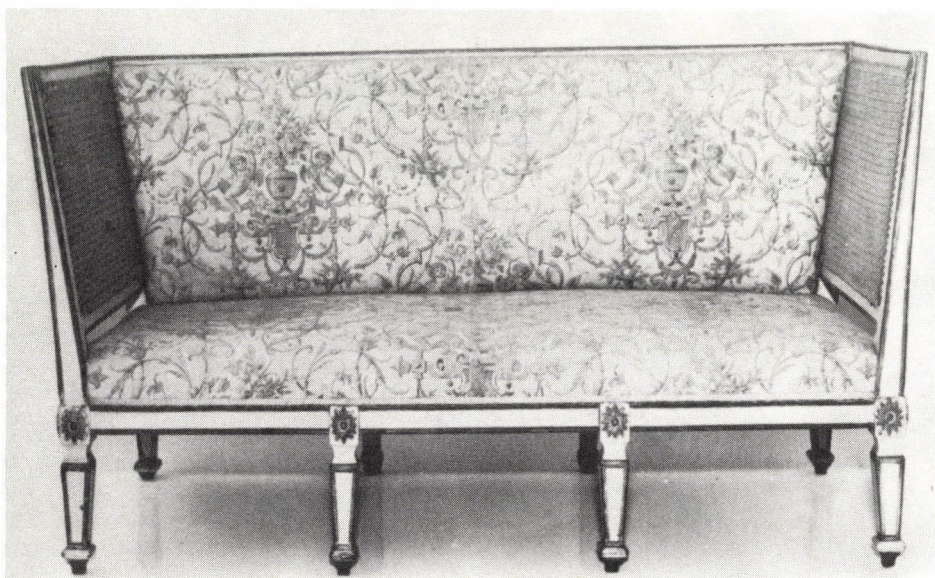
6. Commode, end of the 18th century. Gradski Muzej (Town Museum), Varaždin.



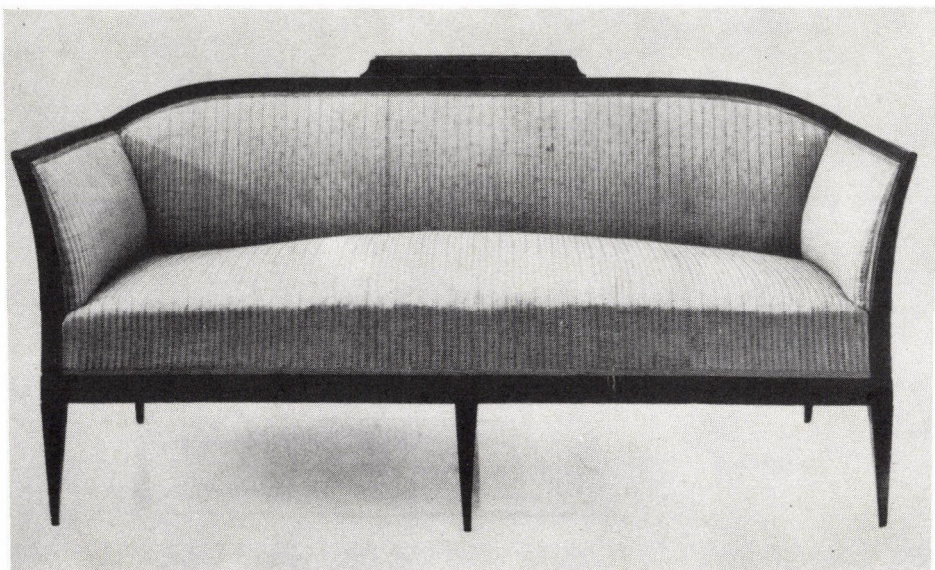
7. Cupboard, end of the 18th century. Gradski Muzej (Town Museum), Varaždin.



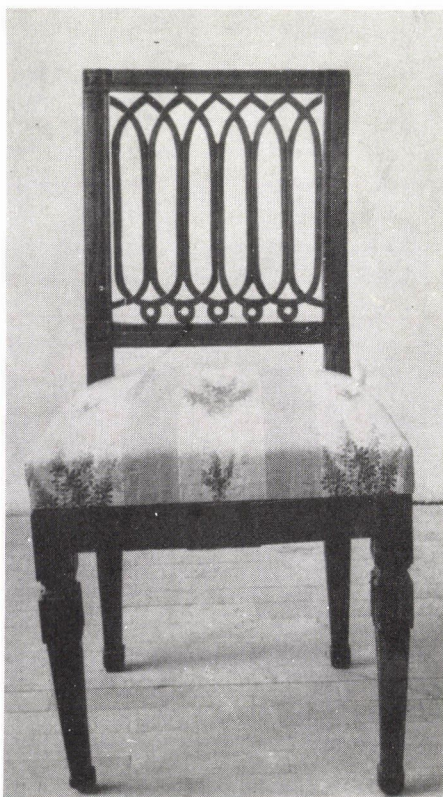
8. Chair, end of the 18th century. Muzej za umjetnost i obrt (Museum of Applied Arts), Zagreb.



9. Sofa, part of a set from Januševac palace, end of the 18th century. Muzej za umjetnost i obrt (Museum of Applied Arts), Zagreb.

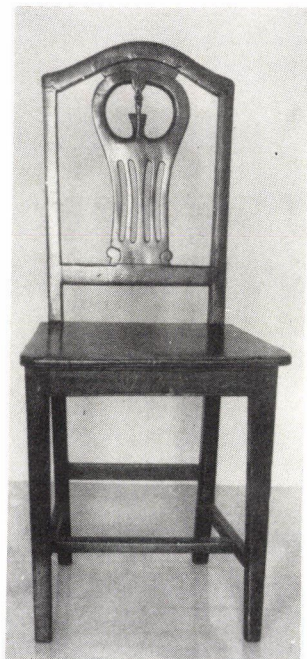


10. Sofa from Veliki Bukovec palace, c.1800. Muzej za umjetnost i obrt (Museum of Applied Arts), Zagreb.



11. Chair from Rasinja Palace, beginning of the 19th century. Muzej za umjetnost i obrt (Museum of Applied Arts), Zagreb.

12. Chair, end of the 18th century. Muzej za umjetnost i obrt (Museum of Applied Arts), Zagreb.



13. Chair, probably made at Grobnik near Rijeka. End of the 18th or the beginning of the 19th century. Muzej za umjetnost i obrt (Museum of Applied Arts), Zagreb.

pretation are shown on the chairs made at Grobnik near Rijeka, and their use was spread over a large area, including our coast and the Italian province of Friuli. (Fig. 13)

Large tables show pronounced tectonics in their forms. (Fig. 14) They usually have tops that can be pulled out, the tops have inlay borders, and the legs are in the lower part joined by stretchers. Many tables have smaller dimensions, mostly serving for games.

In the first decades of the 19th century Neo-Classical forms characterize the works of domestic cabinet makers. In 1803 a small cabinet signed AL was made. (Fig. 15) It is attributed to the cabinet maker Antun Lugarić. Simplicity of the body composition is in harmony with the inlay ornament and stylistic characteristics are pronounced and consistently carried out.

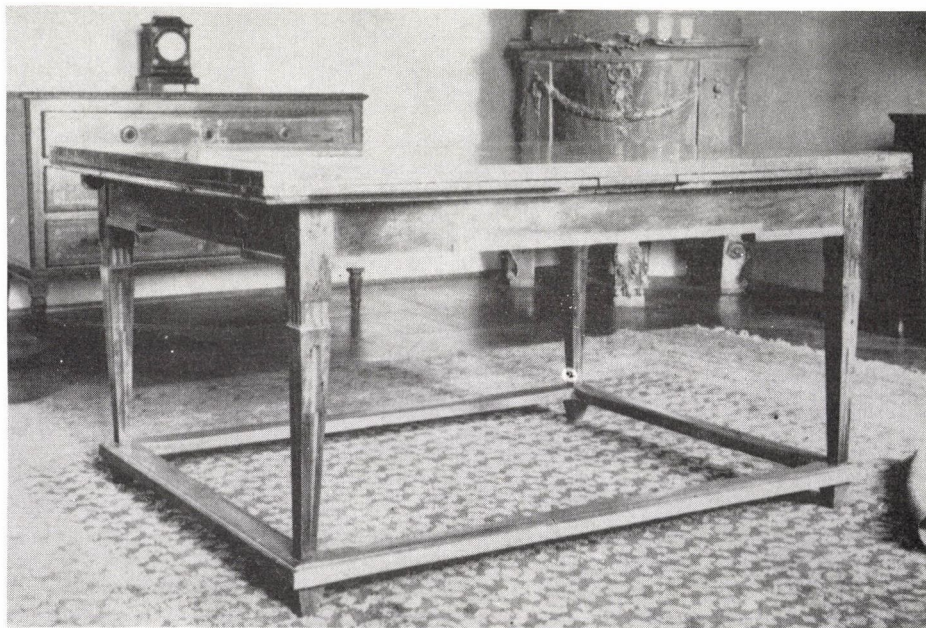
But within this period the forms of Empire can be found on the furniture in the interiors in Croatia. Such furniture were mostly imported into Croatia, but elements of this style also appear on the pieces made at home.

North-west Croatia was left in the time of Napoleonic reign mainly outside the Illyrian provinces, though in the immediate neighbourhood of the territory under the French rule. Influences of new forms were introduced by means of imported pieces and patterns. Vienna played an important part in spreading French influences.

On the Empire furniture in our area the differences can be noticed. On the one hand, a consistently carried out scheme of the Empire style in form, and the use of more precious material. On the other hand, the application of some elements of that stylistic expression in freer interpretation on the furniture of simpler craftsmanship. The first group consists of the furniture designed for the aristocracy, made for the narrow circle of customers. (Fig. 16) Considering the craftsmanship of the furniture belonging to the second group it is easier to attribute these pieces to local craftsmen. The monumental forms of Empire are substituted by pronounced heaviness. Forms are compact and massive: Empire ornament, mostly carved, appears on the fronts of cupboards and commodes, which in their conception have the middle-class characteristics. (Fig. 17)

Analyzing the main types of Biedermeier furniture preserved in our territory, the developing line is noticeable connecting the shapes of this furniture with the achievements created around 1800. The preserved furniture from the Biedermeier period in north-west Croatia shows the same or similar phases in development as the furniture in neighbouring countries. Particular forms and new elements appear nearly simultaneously with the forms then being created in the centres of furniture production of that circle, chiefly in Vienna. More numerous data on the activity of local cabinet makers exist from that period. The number of customers for furniture becomes larger. After long wars the social structure in Croatia began to change. In spite of economic crisis and general poverty, the middle classes are getting stronger. But the Biedermeier furniture does not only give a specific note to the middle-class homes but also finds its place in palaces and specially in manor-houses of the small gentry.

From the large number of anonymous furniture of that period two groups are singled out where signed and dated works of two local cabinet makers are found. In the first group is the furniture by a Zagreb cabinet maker Ivan Kraft from 1824. (Fig. 18) The signed small table is rich in inlay with a central medallion showing a fruit basket. On the central heart-shaped surfaces of the chair backs there is a similar inlay,



14. Table, c. 1800. From the property of family Jaccomini. Gradski Muzej (Town Museum), Varaždin



15. Cabinet, signed AL and dated 1803. Muzej za umjetnost i obrt (Museum of Applied Arts), Zagreb.



16. Chair from Opeka palace, early 19th century. Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb.



17. Bookcase, c. 1820-1830. Gradski Muzej (Town Museum), Varaždin.



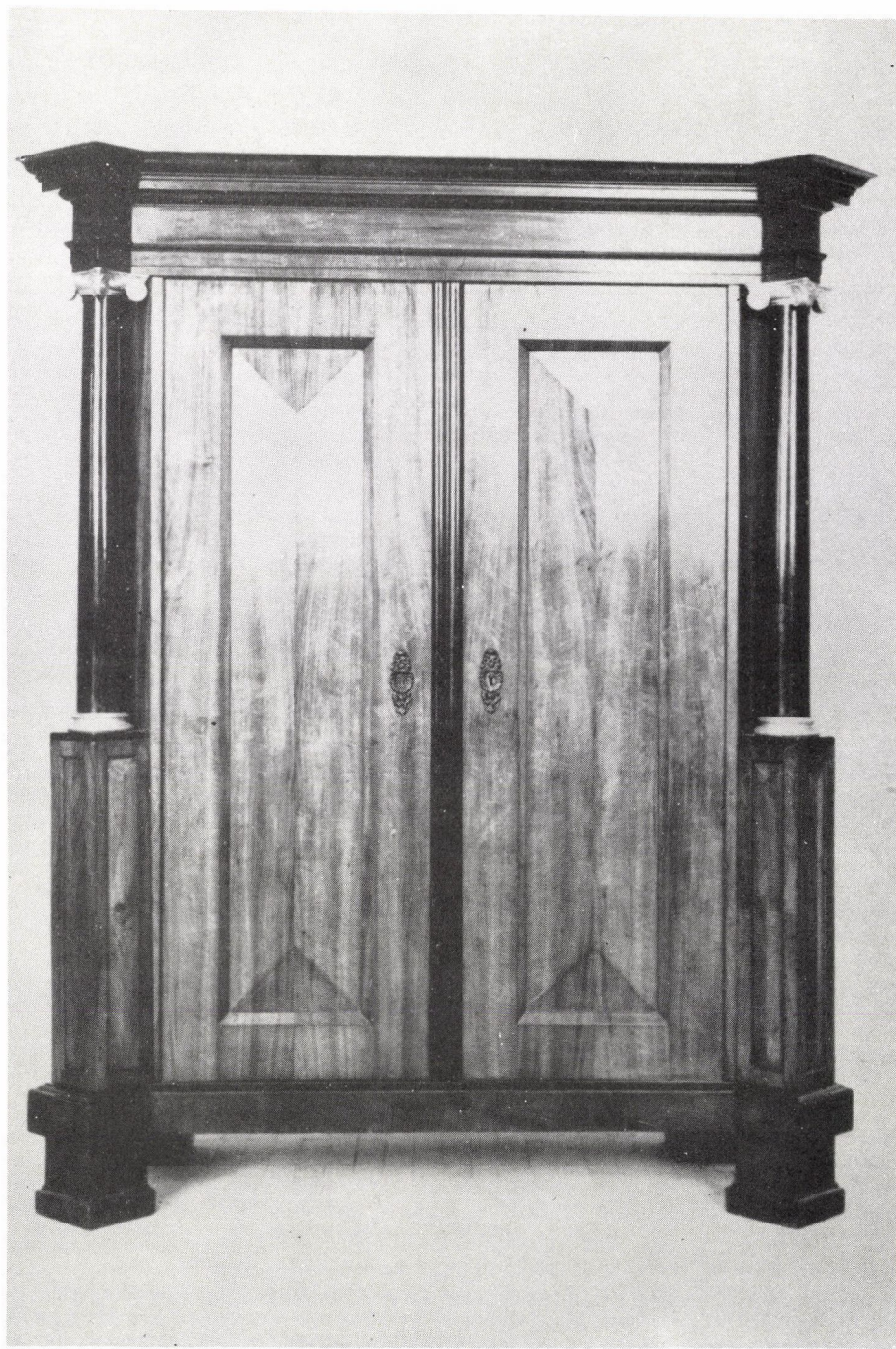
18. Small table, signed and dated work of Ivan Kraft from 1824. Gradski Muzej (Town Museum), Karlovac.



19. Back of chair made by Ivan Kraft, 1824. Gradski Muzej (Town Museum), Karlovac.

baskets and bunches of flowers and bowls with fruit. (Fig. 19) The most interesting detail on the chairs are landscapes of the upper parts of the back, combining techniques of inlay and drawing in Indian ink. Landscapes are done in lively, naive drawings, with the whole series of details reminding of local landscapes and architecture.

Nine years later another signed piece was created at Varaždin: a cupboard, a masterpiece of a Varaždin cabinet maker Antun Goger from 1833. (Fig. 20) The plain surface are of expertly elaborated veneer and the pronounced elements of the composition are molding cornices supported by lateral columns. The same craftsman created a drawing room suite in whose shape softer rounded lines blend with the sternness of Empire in the middle-class interpretation. (Fig. 21)



20. Cupboard, signed and dated master-work of Antun Goger from 1833. Muzej za umjetnost i obrt (Museum of Applied Arts), Zagreb.

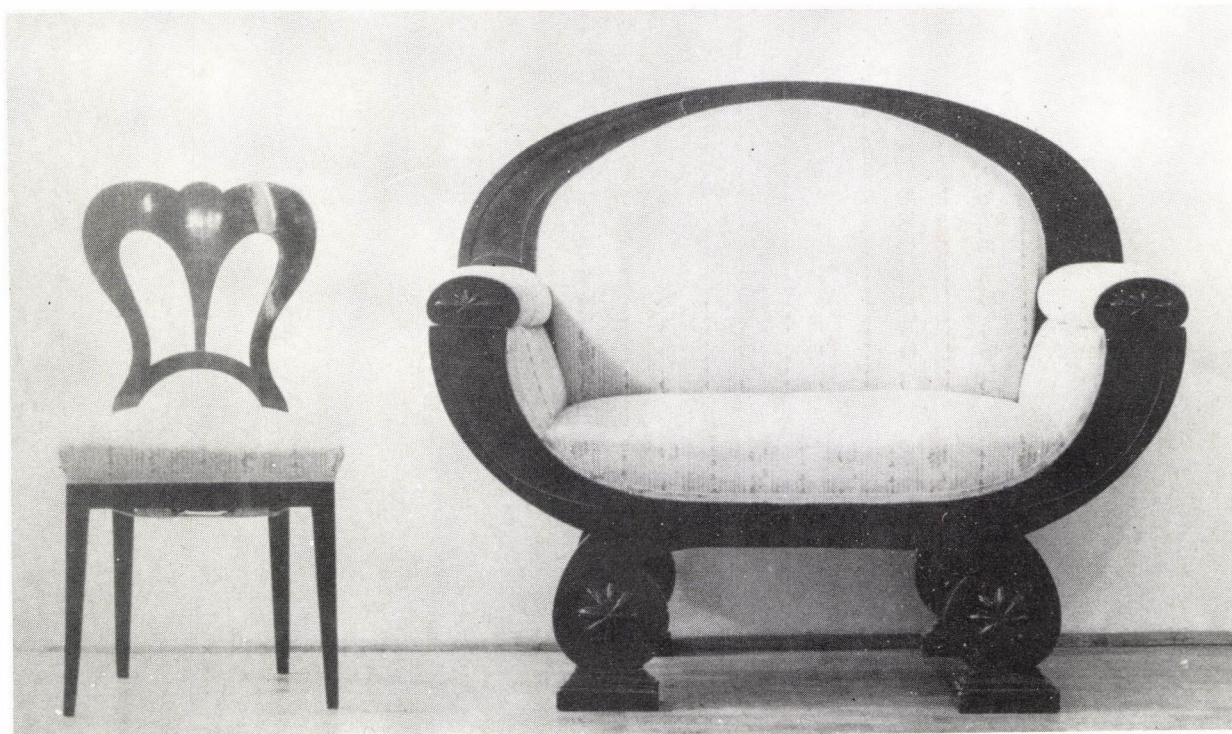
In the thirties of the 19th century the traces of Historic Revival can already be found in Croatia in forming furniture as well as interior decorating. On the portraits of painter Mihael Stroy some Neo-Gothic details are noticeable in the interiors where these figures are placed, which was in accordance with the appearance of such or similar elements on the preserved specimens of furniture.

SOURCES

- I. Historijski arhiv (Historical Archives), Zagreb
 1. Album Civium, 1733–1866.
 2. Acta Testamentaria XIX–XXII
 3. Inventories from the second half of the 18th century
 4. Acta Caehalia
 5. Prothocolla fassionum 1722–1753
- II. Arhiv Hrvatske (Archives of Croatia), Zagreb
Documents of gentry estates from north–west Croatia (estates of Brezovica, Rasinja, Trakošćan, Jastrebarsko, Jalkovec, Bela, Oroslavje, etc).
- III. Muzej grada Zagreba (Town Museum, Zagreb)
Meister-Prothocoll der Ehrsamten Zech und Bruderschaftt deren bürgerl. Tischler, Drechsler, Glaser und Orgelmacher in der Königl. Freyen Stadt Agram
- IV. Historijski arhiv (Historical Archives), Varaždin
 1. Album Civium Varasdinensium. II
 2. Documents of the family Goger 1806–1869.
- V. Newspaper material from the first half of the 19th century
 1. Ilirske Narodne novine, Zagreb. 1835–1843.
 2. Narodne novine, Zagreb. 1843–1844.
 3. Luna, Agramer Zeitung, Zagreb, 1826–1829.
 4. Agramer politische Zeitung, Zagreb, 1830–1840.

SELECTION FROM THE BIBLIOGRAPHY

1. Herman *Schmitz*: Deutsche Möbel des Klassizismus, Stuttgart 1923.
2. Josef *Folnesics*: Innenräume und Hausrat der Empire und Biedermeier Zeit in Oesterreich-Ungarn, Wien 1920.
3. F. *Luthmer-R. Schmidt*: Empire und Biedermeier Möbel, Stuttgart 1922.
4. R. *Feuchtmüller-W. Mrazek*: Biedermeier in Oesterreich, Wien 1963.
5. Hedvig *Szabolcsi*: Die Formentwicklung der Schreibschranktypen am Ende des 18. Jahrhunderts, Az Iparművészeti Múzeum Évkönyvei XI, Budapest, 1968.
6. Hedvig *Szabolcsi*: Magyarországi bútorművészet a 18–19. század fordulóján, Akadémiai Kiadó, Budapest. 1972.
7. Bożenna *Maszkowska*: Z dziejów polskiego meblarstwa okresu Oświecenia, Wrocław, 1956.
8. Josip *Matasović*: Die Briefe des Grafen Sermage, Zagreb, 1923.
9. Josip *Matasović*: Zagrebački kućni namještaj polovinom 18. stoljeća. (Furniture in Zagreb Homes in the Mid 18th Century), Zagreb, 1925.
10. Rudolf *Horvat*: Kaptolski cehovi u Zagrebu, (Kaptol Guilds in Zagreb), Zagreb. 1936.



21. Sofa and chair, part of a set made by Antun Goger, c. 1835. Muzej za umjetnost i obrt (Museum of Applied Arts), Zagreb.

11. Ljubo *Babić*: Umjetnost kod Hrvata u 19. stoljeću (Croatian Art in 19th century), Zagreb, 1934.
12. Antun *Čuvaj*: Povijest trgovine, obrta i industrije u Hrvatskoj i Slavoniji (History of Trade, Crafts and Industry in Croatia and Slavonia), Zagreb, 1926. (Unpublished manuscript in Archives of Croatia, Zagreb).
13. Milan *Stahuljak*: Zagrebačka risarska škola i njezini prvi učitelji (Zagreb Drawing School and its First Teachers), Tkalčićev zbornik, Zagreb, 1955.
14. Slikarstvo 19. stoljeća u Hrvatskoj, katalog izložbe (Painting of 19th Century in Croatia, Exhibition Catalogue), Zagreb, 1961.
15. Anka *Bulat-Simić*: Mihael Stroy u Hrvatskoj (Painter Mihael Stroy in Croatia), Zagreb, 1967.
16. Draginja *Jurman-Karaman*: O profanoj arhitekturi zagorskog feuduma potkraj 18. stoljeća (On Secular Architecture of Feudal Estates in Croatian Zagorje at the End of the 18th Century), Bulletin instituta za likovne umjetnosti JAZU, 3, Zagreb, 1958.
17. Miroslava *Despot*: Pokušaji manufakture u Gradjanskoj Hrvatskoj u 18. stoljeću (Attempts at Manufactures in Civil Croatia in the 18th Century), Gradja za gospodarsku povijest Hrvatske, 12, JAZU, Zagreb, 1962.
18. Stanislav *Staničić*: Namještaj u sjeverozapadnoj Hrvatskoj krajem 18. i u prvoj polovini 19. stoljeća (Furniture in North-West Croatia at the End of the 18th and in the First Half of the 19th Century, unpublished M.A. thesis), Zagreb, 1970.

Hedvig Szabolesi

MÖBELKUNST IN UNGARN UM DIE WENDE DES 18.—19. JAHRHUNDERTS

Für die Interieurforschung Ende des 18. Jahrhunderts bestehen in Ungarn viel weniger Möglichkeiten als im allgemeinen in anderen Ländern Mittel- und Osteuropas, da sehr wenig authentische Interieurs erhalten blieben. So kann die Interieurforschung nur die langwierige und komplizierte Methode der historischen Rekonstruktion verfolgen.

Aus oben erwähnten Gründen hat sich die Nachforschung viel eher auf die Möbelgeschichte konzentriert. Die Untersuchung der Möbelkunst in Ungarn im Zeitraum zwischen 1780–1810 hat neben den Problemen der spezifischen Stilgeschichte die Aufmerksamkeit noch auf zahlreiche andere Fragen gelenkt. Von diesen möchte ich hier den Prozess der Stilwende die Frage des Weges und der Mittel der verschiedenen Stilwirkungen hervorheben; den damit verbundenen Charakter und die Sachlage der "Vermittlung"; den organisierten Zeichenunterricht der Handwerker und die geschmackgebende Rolle der verschiedensten Vermittler. Dies sind Fakten, die bei der Entwicklung des Lokalstils der Möbel eine wichtige Rolle spielten.

Die frühklassizistische Periode der ungarischen Möbelkunst zwischen 1780–1810 /1/ ist durch einen verhältnismässig einheitlichen Stil und durch starke bürgerliche Züge charakterisiert. Neben dem spezifischen Lokalcharakter, in dem auch die vortreffliche Handwerkertradition der ungarischen Möbelkunst zum Ausdruck kommt, ist der Einfluss des westeuropäischen Klassizismus, der französischen, englischen, deutschen, und italienischen Vorbilder nachzuweisen.

Die Stilwende vom Barock bzw. vom Rokoko zum Klassizismus, – wie man gerade anhand der Möbel dieser Epoche feststellen kann, – erfolgte ziemlich spät dann aber verhältnismässig rasch und einheitlich in Ungarn. Von den Ursachen, die diese Stilwende hervorgerufen haben, halten wir für eine der wirksamsten, für das ganze Land einheitlich wirkungsvollste, den für die Handwerker pflichtmässigen Zeichenunterricht, der im Rahmen der Schulungsreform eingeführt wurde. Die von Maria-Theresia in 1777 erlassene Ratio Educationis hat bereits grossen Wert auf den Zeichenunterricht gelegt, und hat diesen als Grundlage der Förderung des Gewerbes und des Handels betrachtet. Das Edikt von 1783, erlassen von Josef II., hat die prinzipiellen und organisatorischen Grundlagen des elementaren Zeichenunterrichts festgelegt.

Im 18. Jahrhundert konnte in Ungarn keine Akademie entstehen. Der Zeichenunterricht, der auch die Förderung des Gewerbes bezweckte, und der anderswo in Europa gewöhnlich ein Teil des Programms der im 18. Jahrhundert reformierten Akademien bildete, gehörte in Ungarn zu den Aufgaben der Normalschulen. So ist für uns die Nachforschung des Inhalts des Zeichenunterrichts in diesen Schulen von hoher Bedeutung.

Die Quelle des Zeichenunterrichtsediktes Josefs II. von 1783 /2/ ist deutsch- und französisch und folgt einerseits der Zeicheninstruktion des Preussen Johann Ignaz Felbiger, mit dem Titel: „Entwurf wie die Zeichnungsklassen der Normalschulen der österreichischen Erbländer in Ordnung erhalten sind“ (Wien 1783). Eine andere wichtige Quelle war die französische Zeichenunterrichts-Methode des Jean Jacques Bachelier, die auch das Vorbild der pariser 'École Royale gratuit de Dessin' wurde. Das durch diese obengenannte Edikte zustandegekommene System der Zeichenschulen wurde letzten Endes in Ungarn durch die Wiener Akademie geleitet, in der Person von J. M. Schmutzer, Direktor der Kupferstecher Akademie in Wien.

Seit 1786 wurde in 22 Gewerben der mindestens einjährige Pflichtbesuch der Zeichenschule durch ein Edikt vorgeschrieben, es war sogar die Bedingung den Meisterstand zu erlangen.

„Damit man wisse, für welche Künstler und Gewerbe Zeichnungen anzuschaffen sind, so wird es nicht überflüssig seyn, solche hier zu nennen, es sind folgende: Architekten oder Baumeister, Bergleute, Bildhauer, Drechsler, Feldmesser, Formschneider, Gärtner, Gold- und Silberarbeiter, Gürtler, Juvelirer, Klempner, Kupferschmiede, Kupferstecher, Landkartenzeichner, Machinisten, Maurer, Petschierstecher, Schlosser, Sticker, Stockturer, Tapezierer, Tischler, Töpfer, Wagner, Weber, geblümte Zeugmacher, Zimmerleute. '

Durch dieses Zitat aus dem Zeichenunterrichtsedikt ist es klar, dass der Unterricht das ganze Gebiet des Kunsthandwerkes stark beeinflusste.

Einen Teil der im Unterricht verwendeten Bücher und Vorlegeblätter haben wir von schriftlichen Quellen rekonstruiert. Das so entstandene Bild zeigt, dass die Bücher, die man im Zeichenunterricht, in Europa und auch in Ungarn verwendete, in breitem Kreis bekannte, zeitgemässe Werke der Architektur, Geometrie und Zeichenmethodik sind, und Arbeiten die aus der Antiquität entnommene Ornamente des Klassizismus bekanntgemacht haben.

Da es unmöglich ist, das ganze Material hier aufzuführen/3/, beschränke ich mich auf ein einziges Zitat aus dem Edikt:

„Für Künstler, besonders für jene, welche sich mit Verzierungen abgeben, dienet das *Manuale di vari ornamenti tratte delle fabriche e framenti antichi*,/4/ davon der erste Theil zu Rom 1778. erschienen ist; zur Verzierung der Glieder und architektonischer Stücke ist der *Vignole moderne* par M. Lucotte sehr zu empfehlen, er ist zu Paris 1781. herausgekommen; diese Stücke, und endlich die zur Erfurt zum zweytenmale aufgelegte gründliche Anleitung zur Zeichenkunst des Herrn Werners, ... wurden eine nothwendige und beinahe zum Zweck hinlängliche Büchersammlung für die Normalschulen seyn, ..."

Zum gleichen Kreise gehört z.B. auch das bekannte und benutzte Werk des lombardischen Giocondo Albertolli, die „Ornamenti diversi...".

In diesen Zeichenschulen wurde mit Hilfe von Musterzeichnungen und Vorlagenstichen verschiedenen Ursprungs unterrichtet. Unter denen, die diese Vorlagen entworfen haben, finden wir die berühmtesten europäischen Ornamentiker, französische Meister (zum Beispiel: J. F. Neufforge, J. C. Delafosse R. de Lalonde, J. F. Boucher), deutsche Meister aus der französischen Schule herkommend, (zum Beispiel: J. T. Hauer, dessen Rolle sehr wichtig in Ungarn war) und andere, die auch zum Augsburger Kreis gehören (J. S. Birckenfeld, Fr. Riedel, K. A. Grossmann) und österreichische Meister (J. B. Hagenauer, Fr. Grabner, usw.)/5/

Neben diesen Ornamentstischen spielten die in den achtziger Jahren erscheinenden ersten Journale (Zeitschriften) eine bedeutende Rolle in der Verbreitung der neuen Mode und in der Umgestaltung des Geschmacks; unter ihnen ist zum Beispiel von unserem Standpunkt aus betrachtet das Weimarer Journal des Luxus und der Moden, das Leipziger Journal für Fabrik, Manufaktur und Handlung und das Grohmannsche Ideenmagazin sehr wichtig.

Diese wirkten sogar auf die Gestaltung der Möbel. Es ist erweisbar, dass die Illustration-Stiche dieser Journale in Ungarn im Unterricht als Vorlagen verwendet wurden.

Bei den ungarischen Kunsthandwerkern, – von dem Aspekt unseres Themas betrachtet, – auch bei den Tischlern, ist der Einfluss der erwähnten Vorlagen an den Zeichnungen und Möbeln zu erkennen.

Um meine Behauptungen zu belegen, möchte ich nur einige Beispiele vorführen und damit zugleich beleuchten, warum man in Ungarn in der frühklassizistischen Periode über aufeinanderfolgende Entwicklungstypen nicht in dem Sinne sprechen kann, wie sie im französischen Louis XVI oder im deutschen Zopfstil nachzuweisen sind.

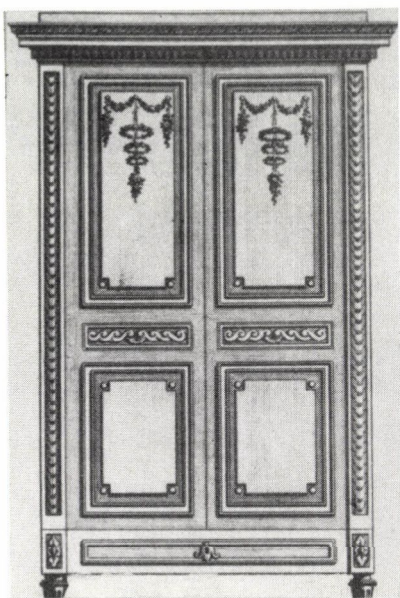
Innerhalb des ziemlich einheitlichen Stilbildes der frühklassizistischen Möbel, treten in Ungarn die Charakteristika der verschiedenen Stilphasen im grossen und ganzen zur gleichen Zeit und parallel auf. Obwohl sich bei dem einen oder anderen der frühere oder spätere Stilcharakter deutlich zeigt, entsteht der Unterschied nicht immer dadurch, dass sie in der Entwicklung nacheinander folgen, sondern eher dadurch, woher und aus welcher Stilepoche das Vorbild stammt.

Am Anfang der auf solche Weise aufstellbaren Reihe stehen die Schränke, die die Barocktradition am allermeisten bewahren und am Ende der Reihe die Sitzmöbeln, die auf die Stilwende am schnellsten reagieren und die breiteste Variationsskala zeigen.

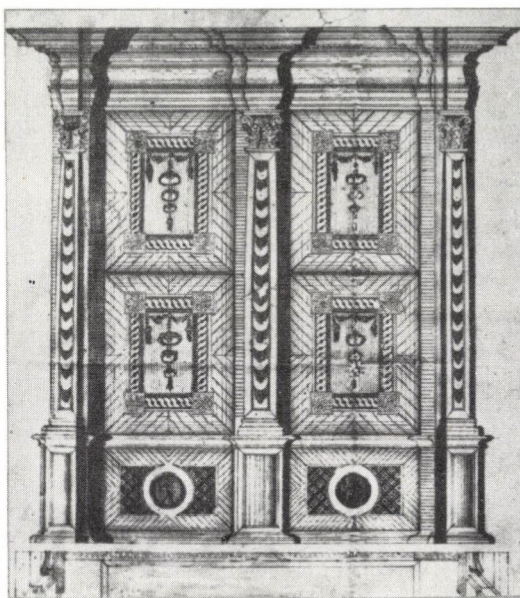
Der Typ des Barockschranks wurde durch die Zunftvorschriften, die die Handwerktradition stark bewahrt haben, bis zum Ende des 18. Jahrhunderts am Leben erhalten. Sein Vorbild ist eindeutig der deutsche barocke Schranktyp, der sogenannte Frankfurter Schrank.^{/6/} Dass dieser Typ bis zum Ende des 18. Jahrhunderts erhalten bleibt, wurde einerseits durch die starke Tradition, andererseits aber dadurch bewirkt, dass es für die Schränke die wenigsten französischen und englischen Vorlagen gab. In den hochadeligen Einrichtungen, von denen das Vorbild stammt, war der Kleiderschrank kein ständiger Bestandteil der Einrichtung wie in Mitteleuropa.

Die Klassizierung zeigt einerseits aus dem Rokoko hervorgehende Übergangstypen, andererseits zeigt sich auf dem traditionellen Barockschrank der Einfluss eines Lalonde Stiches, der unter den Vorlagenstichen der Zeichenschule bekannt wurde (Abb. 1–2.). Im Grunde genommen ist ein ähnlicher Vorgang abzulesen in den bei J.M. Will in Augsburg ausgegebenen, J.T. Hauer zugeschriebenen Schrankentwürfen und bei den realisierten Möbeln^{/7/} (Abb. 3–4). Wie wir sehen können, ist bei den Schränken, die aus der Barocktradition entstandene, im Ausmass abnehmender Korpus vorwiegend auf diesen kommt die neuartige Ornamentik (Abb. 5).

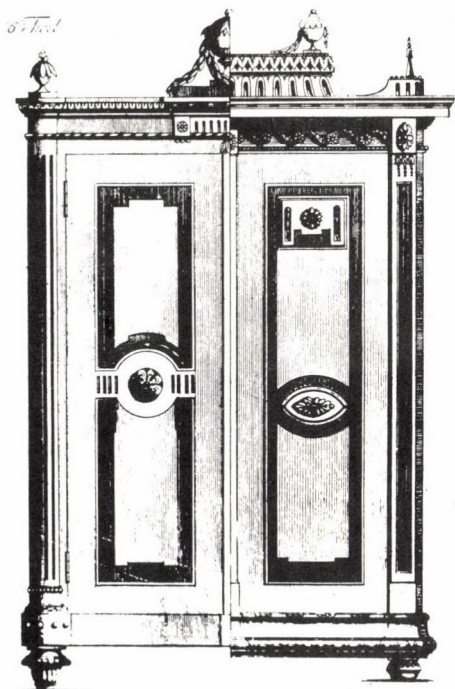
Die Grundtypen des Schreibschrankes gehören auch zu dem mitteleuropäischen Typ des 18. Jahrhunderts, der noch zurückzuführen ist auf das Barockmodell.^{/8/} Das eine ist das Modell mit vielen kleinen Schubkasten deutschen-österreichischen Typs (Abb. 6–7). Das andere Modell, der Typ mit zwei Türen oben, ist zurückzuführen auf den englischen Schreibschranktyp der 1700-er Jahre (Abb. 8). Aus der Vermischung der



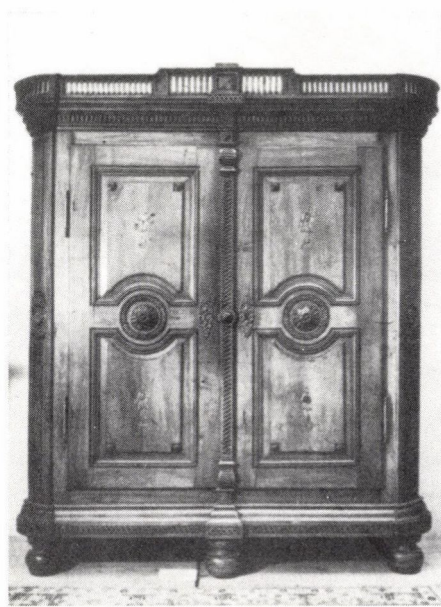
1. Schrank, Meisterriss, Debrecen (Ost-Ungarn), 1791



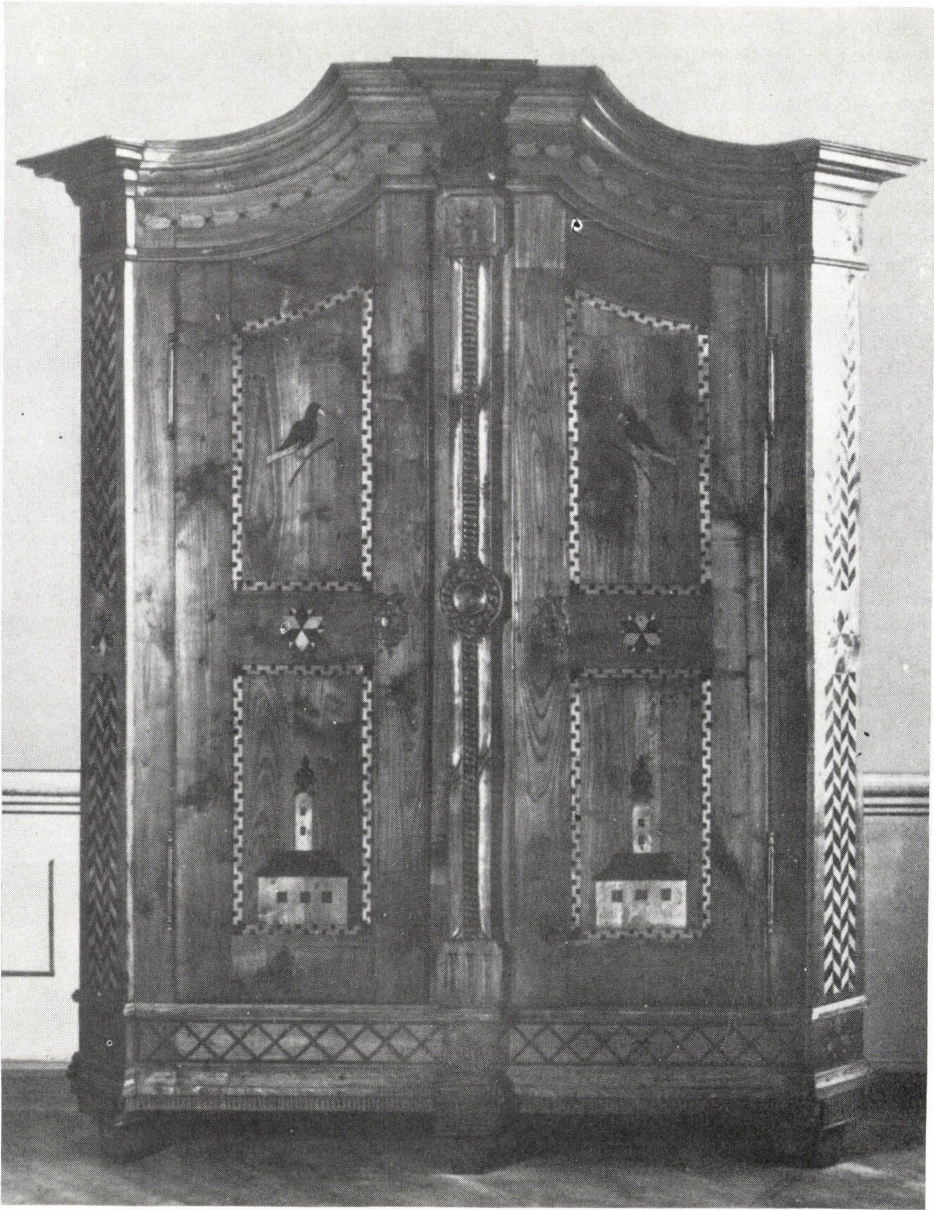
2. Schrank, von R. de Lalonde, Troisième Cahier de Meubles et d'Ebenisteries, C.4



3. Schrankentwurf, J. T. Hauer (?) in der Ausgabe von J. M. Will N° 146.2



4. Schrank um 1790, Budapest, Museum für Kunstgewerbe



5. Schrank um 1790, Budapest, Museum für Kunstgewerbe

zweierlei Typen entstehen eigenartige frühklassizistische Schreibschranktypen wo man auch bei der Ornamentierung verwendet, was man in der Zeichenschule gelernt hat: z.B. die Vasenmotive der Hauerschen Vorlagen/^{9/}(Siehe Abb. 9.). Das Datum von 1804 einer Vorlagezeichnung des Zeichenlehrers von Köszeg (West-Ungarn) zeigt auch, dass diese Typen noch in dem ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts weiterleben (Abb. 8).

Der dritte Typ der Schreibschränke schliesst sich mit einem Rolldeckel (Abb. 10-12). Er ist zum Teil auf den französischen Louis XVI Typ, zum Teil auf die Roentgen Modelle zurückzuführen, beziehungsweise auf deutsche Typen, die vom Roentgenschen Einfluss geprägt sind. Diesen Typ finden wir auch im Journal des Luxus und der Moden.

In Ungarn ist die Kommode mit drei Schubfächern am meisten verbreitet./^{10/} (Abb. 13). Wir wissen, dass mehrere Kommoden Entwürfe von Lalonde und Hauer als Vorlage verwendet worden sind. Es ist klar, dass es nicht die Prunkkomode war, die eine Wirkung ausübte, die einfachere Form war geeignet, ihr zu folgen. Die Kommode mit zwei Schubfächern jedoch folgt einem Stich von Boucher.

Der Form nach, schliesst sich den Kommoden die Schreibkommode mit drei Schubfächern, mit abklappbarer Schreibplatte oder Rolldeckel an. Ein Meisterriss von 1800 aus Veszprém und eine Schreibkommode aus Westungarn zeigen deutlich diesen Typ (Abb. 14–15).

Auf diesen ist häufig eine Landschaft- oder Blumenintarsia zu finden. Die schönsten stammen von Debrecen./^{11/}

Um die Eigenart der Adaption zu zeigen, ist ein Glasschrank ein gutes Beispiel. Der von Hauer gezeichnete *à la grecque* Typ diente als Vorlage in den Zeichenschulen. Die erhalten gebliebenen Möbel aber schliessen sich eher zum Barock Typ an, die wir aus den Entwürfen Johann Rumpfs kennen./^{12/}

Was bei diesem Typ neu ist, (Abb. 16) zeigt einen starken englischen Einfluss und zwar in der Weise, wie man die englische Art in Mitteleuropa interpretiert hatte, wie dies durch einen Teil der deutschen Zeitschriften auch übermittelt wurde und wie es auch die Wiener Beispiele zeigen.

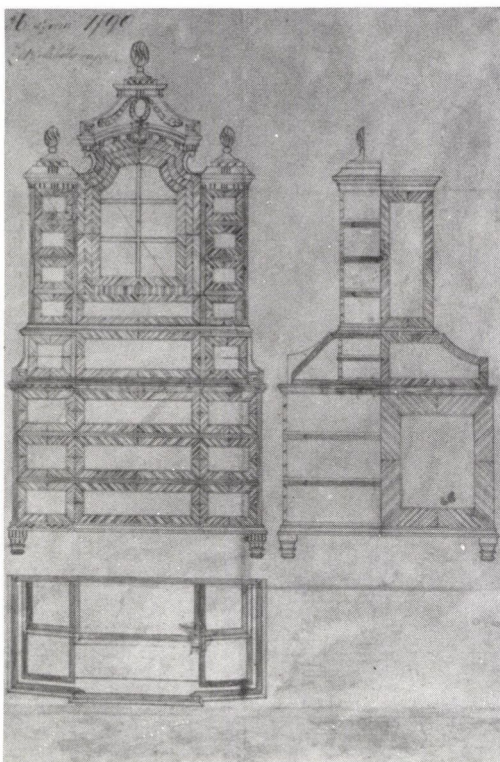
In Proportion und Eigenart steht der Eckschrank dem Hauerschen Modell näher (Abb. 17-18). Die Proportion des Aufbaus, oben, die Vase mit der Flamme deuten darauf hin, dass solche Eckschränke im Interieur als Gegenstücke der Öfen dienen könnten. ^{13/}

Die bis zur Grundform gelangende Vereinfachung der frühklassizistischen Möbel zeigt sich am besten in der Gestaltung der Tische. Obwohl die Tischler durch die Vorlagenstiche der Zeichenschulen vierlei Arten französischer Tische von Lalonde kennenlernen konnten, zeigen die erhalten gebliebenen Zeichnungen und Möbel in ihrer Form die einfachsten Typen. ^{14/} Sogar die am reichsten verzierten, – wie z.B. die Arbeiten von Johann Bauernfeind, ^{15/} – verwenden diese zweckentsprechende Form.

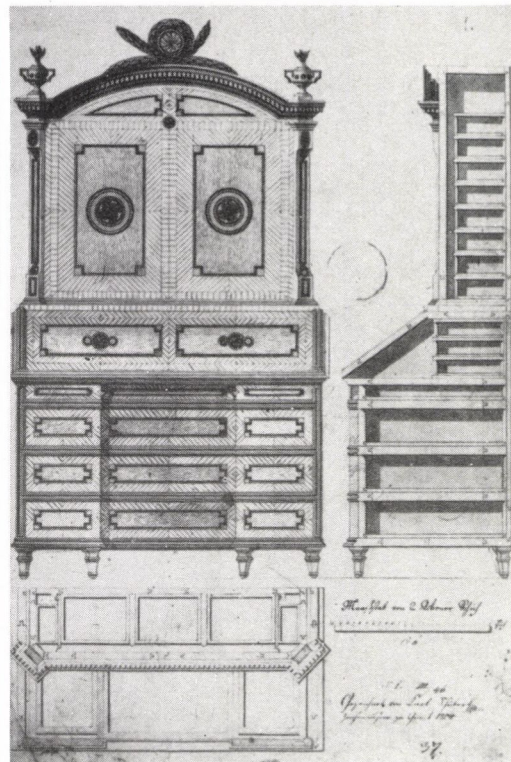
Der Tisch, der unter dem Einfluss der Vorlagen gestaltet wurde, im ehemaligen Andrassy Schloss zu Betliar in der Slowakei (Abb. 19) – wurde am Ende des 18. Jahrhunderts hergestellt. Eine erhalten gebliebene Schulzeichnung stammt von 1820. (Abb. 20) aber es gibt eine ebensolche auch von 1845. Der schon ausgeführte Tisch zeigt deutlich, dass er nach einer früheren, noch vom Ende des 18. Jahrhunderts stammenden Vorlage desselben Typs angefertigt war. Dieser Umstand wirft zugleich ein Licht darauf, wie lange die einzelnen Vorlageblätter verwendet worden sind.



6. Schreibschrank mit dem Porträt von Joseph II, Kőszeg (West-Ungarn) um 1780, Kőszeg, Jurisich M. Museum



7. Schreibschrank, Meisterriss, Debrecen 1790



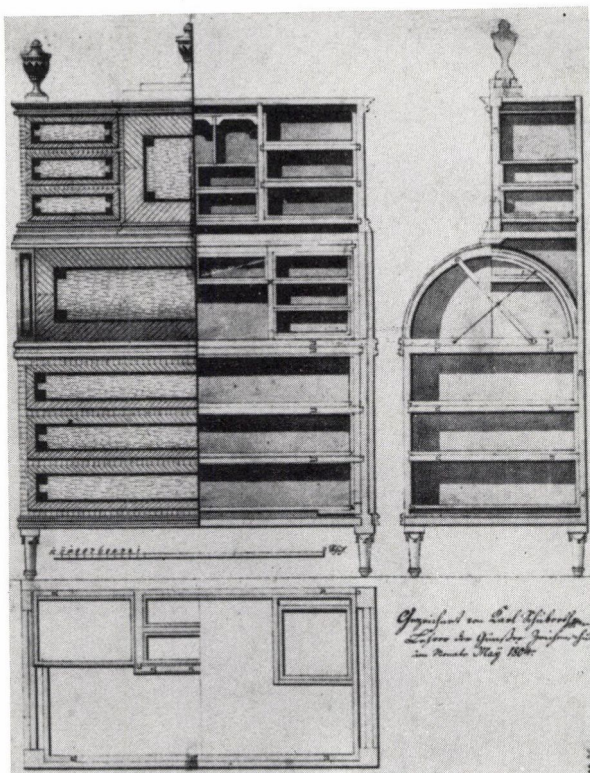
8. Schreibschrank, Vorlagezeichnung des Kőszeger Zeichenlehrers Karl Schubert, 1804



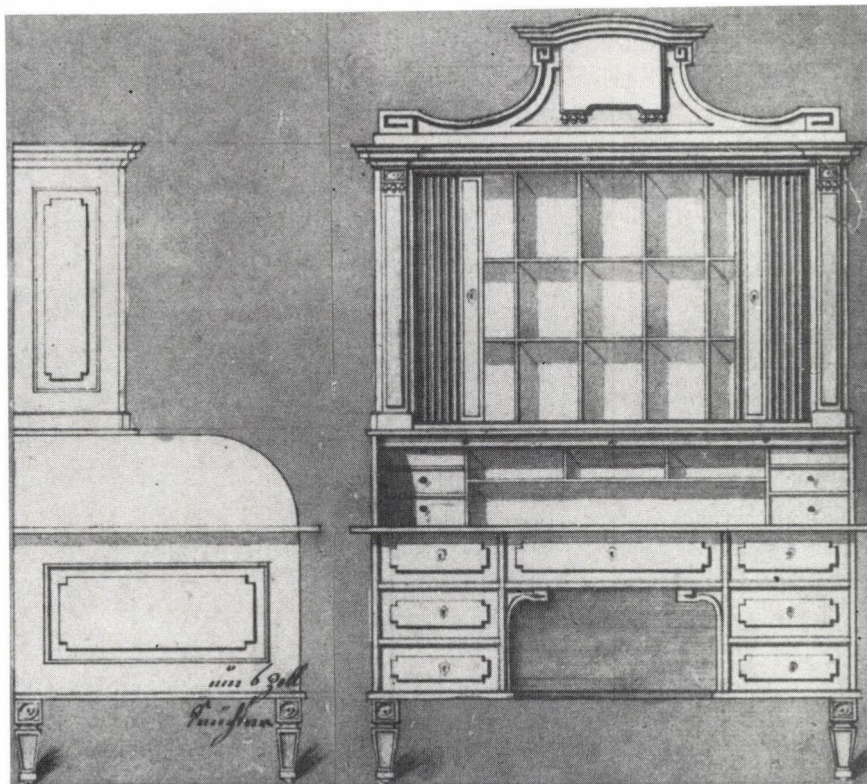
9. Schreibschrank um 1790, Budapest, Museum für Kunstgewerbe



10. Schreibschrank um 1790-1800, Budapest, Museum für Kunstgewerbe



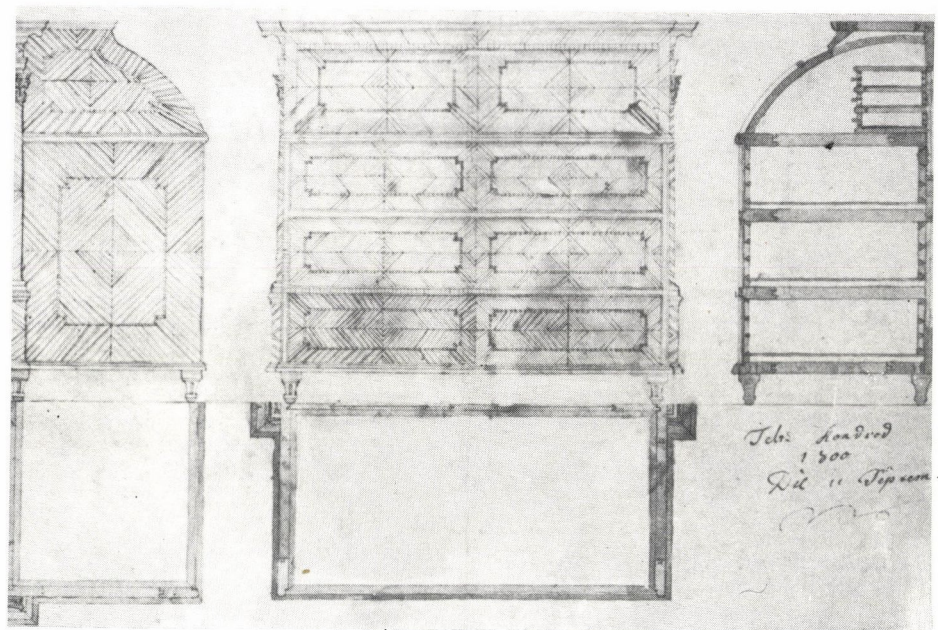
12. Schreibschrank, Vorlagezeichnung des Kö-
szeger Zeichenlehrers Karl Schubert, 1804



11. „Rolet Kasten“ Entwurf von Andreas Ullinger für die Einrichtung der Statt-
halterey zu Buda, 1785



13. Kommode, Ende des 18. Jhs., Budapest, Museum für Kunstgewerbe



14. Schreibkommode, Meisterriss, Veszprém (West-Ungarn) 1800

Die klarsten und abwechslungsreichsten Beispiele der Klassifizierung können wir auf den Sitzmöbeln beobachten. Das Sitzmöbel ist das mobilste und meistens das billigste Stück der Einrichtung. Der Bedarf danach ist auch der grösste, und demzufolge werden dazu die meisten Vorlagen angefertigt. Die Typen, die in den achtziger Jahren sich herausbilden, folgen schon fast ausschliesslich englischen Vorlagen und zwar in der mittel-süddeutschen und, vermutlich österreichischen Interpretierung und Vermittlung./16/ Den Gesichtspunkt der Interpretierung und der Auswahl stellt unter anderen

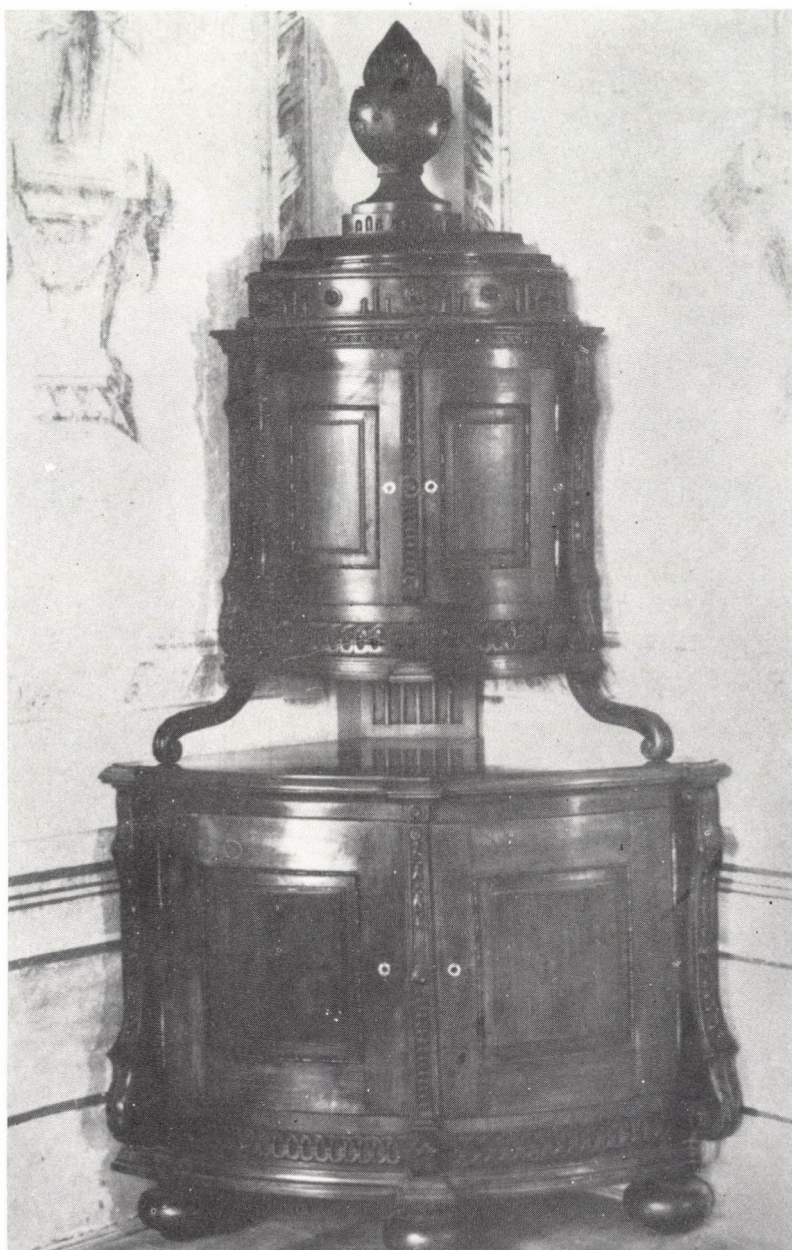


15. Schreibkommode, Mosonmagyaróvár, (West-Ungarn), Ende des 18. Jhs., Budapest, Museum für Kunstgewerbe

Bertuch in seinem Artikel „Ein Englischer Stuhl“ dar. „Unsers Dafürhaltens hat jedes Meuble gewisse Grundsätze, die in seinem Wesen liegen, nach denen es beurteilt werden muss, und die bey keiner Veränderung der Form die man ihm gibt, verlesst werden müssen, wenn nicht das Ganze leiden und schlechter werden soll. Ein Stuhl soll 1. fest und sicher stehen, 2. nicht schwer und, da er viele und oft gewaltsame Bewegungen leiden muss, doch fest und dauerhaft, und 3. bequem seyn. Nach dieser Theorie ist also ein gewöhnlicher Stuhl am vollkommensten, wenn sein Körper, d.i. sein Sitz mit den vier Beinen, so viel als möglich, einen Cubus, oder Würfel macht, die Fläche des Sitzes nie grösser als die Basis der vier Beine ist, die Lehne nie höher als bis zu dem Schulterblatt heraussteigt, seine Hauptschwingen und ihre Zapfen breit oder Hoch, seine Beine nicht zu schwach, und alle seine Haupttheile gerade und nicht rund oder gebogen sind. Wie sehr die Form der sogenannten Medaillon Stühle, die wir von Frankreich und nicht



16. Glasschrank, Ende des 18. Jhs., Budapest, Museum für Kunstgewerbe

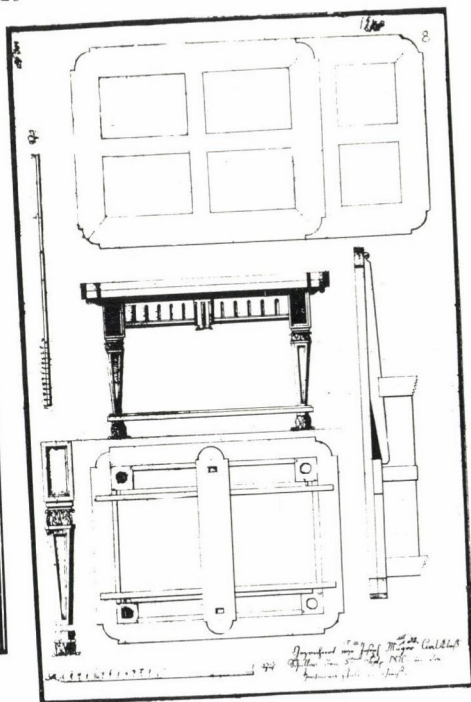
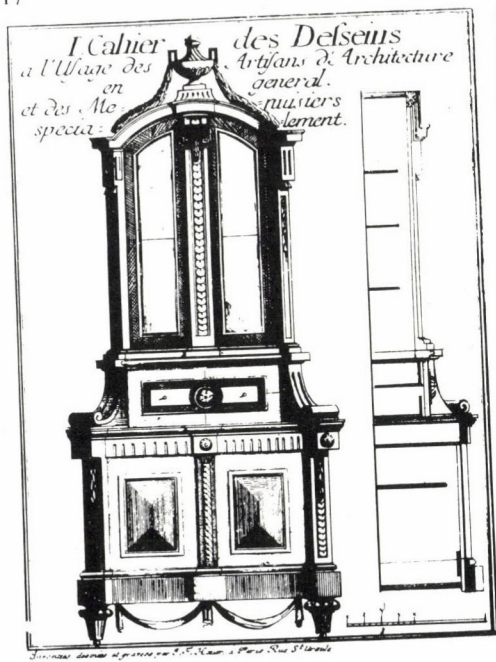
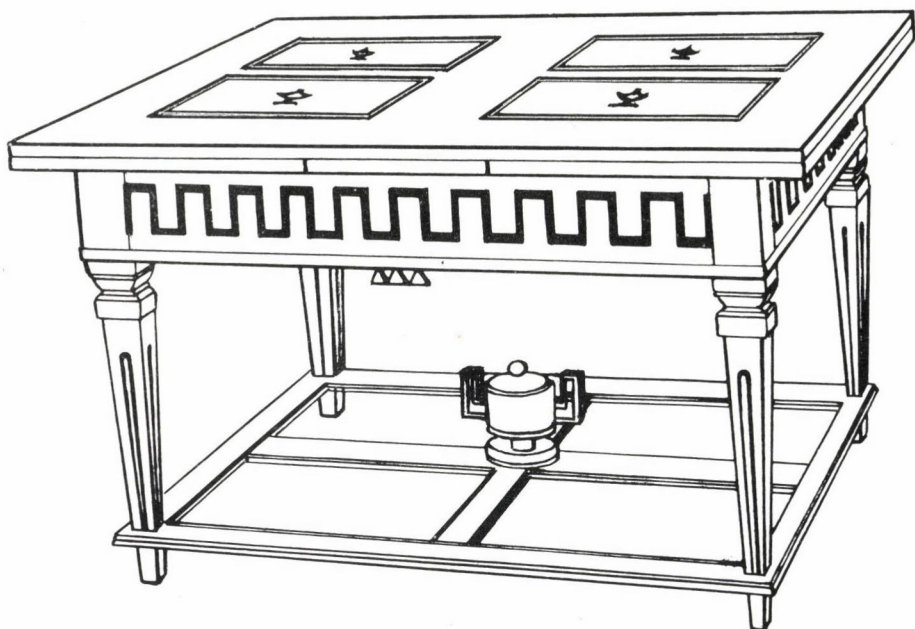


18. Eckschrank, Ende des 18. Jhs., Budapest, Museum für Kunstgewerbe

17. Aufsatzschrank, Entwurf von J. H. Hauer

19. Tisch, Ende des 18. Jhs., Betliar, Štátny Kašiel

20. „Aufzug Tisch“, Schulzeichnung eines Tischlerlehrlings, Kőszeg, 1820



von England angenommen hatten, und vor Kurzen noch Mode waren, gegen alle diese Regeln sündigte, springt in die Augen. Sitz und Rücken war Rund und keine Schwinge konnte folglich einen geraden und festen Zapfen haben. Der runde oder ovale Sitz hoch gepolstert stund auf vier dünnen Beinen, die eine weit kleinere Basis als die Fläche des Sitzes hatten, folglich stund der Stuhl unsicher, und der darauf sitzende war in Gefahr, weder mit dem Stuhle selbst umzufallen, oder ihn leicht zusammenzubrechen..." (Journal des Luxus und der Moden, 1786.)

Dieselben Gesichtspunkte der Adaption zeigen die Augsburger Vorlagenstiche und auch die ungarischen Möbel. Der Medaillon Stuhl wurde bei uns in der Konzeption von Lalonde bekannt,/17/ was eigentlich auch schon von englischen Vorbildern beeinflusst war. (Abb. 21) Nach Ansichten von Bertuch wurde dieser Typ korrigiert und auch durch die mit dem Namen Joseph Carmine gezeichneten Augsburger Stiche vermittelt./18/(Abb. 22).

Es ist interessant zu bemerken, wie man Bertuchs Prinzipien von Deutschland bis Ungarn in der Sinnggebung der englischen Vorlage befolgt. (Abb. 23). Einen ähnlichen Vorgang kann man auch bei anderen Sitzmöbeln ablesen./19/

Die englische Vorlage und ihre Quellen hat am deutlichsten eine Zeichnung aus der Zeichenschule von Köszege bewahrt und noch in 1811 den frühklassizistischen Stil beibehalten. (Abb. 24).

Die englischen Vorlagen stammen aus verschiedenen Quellen und Stilphasen. Die in der mittleren Reihe sichtbaren zwei Stühle und der Tisch stehen dem Werk William Chambers „Designs of Chinese Buildings, Furniture, etc..." 1757 sehr nahe. Die anderen Stuhllehnen stammen aus dem Sheraton Drawing Book. Dieselben Modelle finden wir im leipziger Journal für Fabrik Manufaktur und Handlung. Die Chambersschen Modelle in der Folge von 1793, (Abb. 25) die Sheraton Stuhllehnen in dem Jahrgang von 1795. (Abb. 26). Es ist ganz klar, das die leipziger Zeitschrift hier als Vermittler diente.

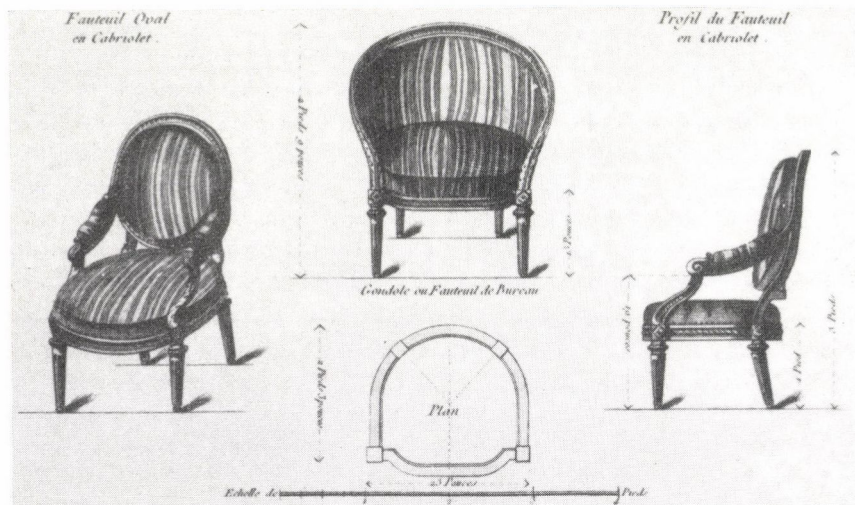
Es ist kein Zufall, das die Chambersschen Modelle im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts in den Vordergrund treten. Sogar in England selbst wirkten sie nicht in ihrer Erscheinungszeit, sondern wurden in der frühen Regency entdeckt und als Vorlage verwendet, zur gleichen Zeit mit den Sheraton Modellen.

Manchmal vermischt sich das Modell des sogenannten englischen Stuhls mit französischen Vorbildern. (Abb. 27–30).

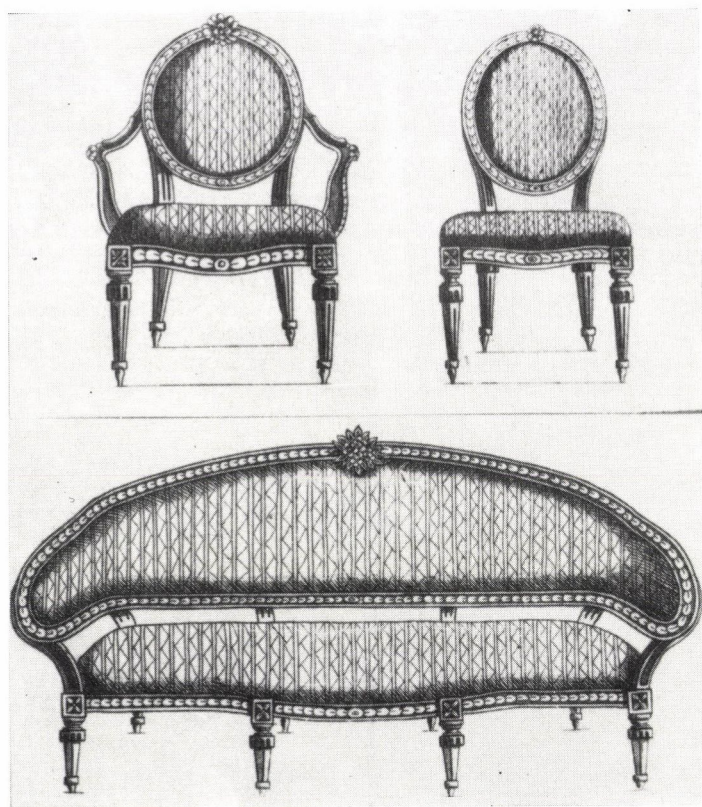
Den Einfluss des englischen Stuhls von leichtem Bau zeigen noch viele andere Sitzmöbel, z.B. die lokale Variante des „Chaise à l'anglaise" mit Lyra-Lehne. (ihr Vorbild ist mit einem Robert Adam Modell verbunden./20/– oder die Varianten der Stühle mit gotischen Gitter und Sprosswerk/21/(Abb. 31–33).

Die gotische Ornamentik erscheint zum ersten Male auf den Sitzmöbeln und am Ende des 18. Jhs. (Die bürgerlichen Inventare von 1799 erwähnen schon „gottische Sessel".)

Diese Sitzmöbel sind grösstenteils nach den Vorlagen des englischen Gartenmöbels entstanden, sie waren oft veröffentlicht im Grohmannschen Ideenmagasin (Leipzig 1796–99) und im Journal des Luxus und der Moden und man hat sie oft als Vorlagen verwendet. Nach dem Modell des Gartenmöbels sind in Ungarn nicht nur oder nicht in erster Linie nur Gartenmöbel hergestellt./22/



21. „Medaillon Stuhl“ aus R. de Lalonde, III^e Cahier d'Ameublements, C.5



22. „Medaillon Stühle“ Joseph Carmine, Augsburg, Ende des 18. Jhs.

Zusammenfassend: die Art und Weise, wie die Stilwende von der allgemeinen bis zur konkreten Ausgestaltung des einzelnen Möbels, unserer Meinung nach sich in Ungarn abspielte, wurde wesentlich durch das gewählte Vorbild beeinflusst und in vielen Fällen durch die vermittelnden Journale oder Vorlagenstiche, die zugleich sogar die Richtung der Adaption bestimmt haben und die die Ausführung der komplizierten Muster vereinfacht haben. Bei diesem Vorgang haben die von den Augsburger und Leipziger Verlegern veröffentlichten einfacheren Ornamentstisch Ausgaben eine wichtige Rolle gespielt, wie auch das Journal des Luxus und der Moden und die danach entstandenen ähnlichen Zeitschriften. Diese Letzterwähnten hatten eine entscheidende Rolle, in der mitteleuropäischen Übermittlung der englischen Mode und letzten Endes in der Gestaltung eines einfacheren, bürgerlicheren klassizistischen Möbelstils mittel-osteuropäischer Prägung.

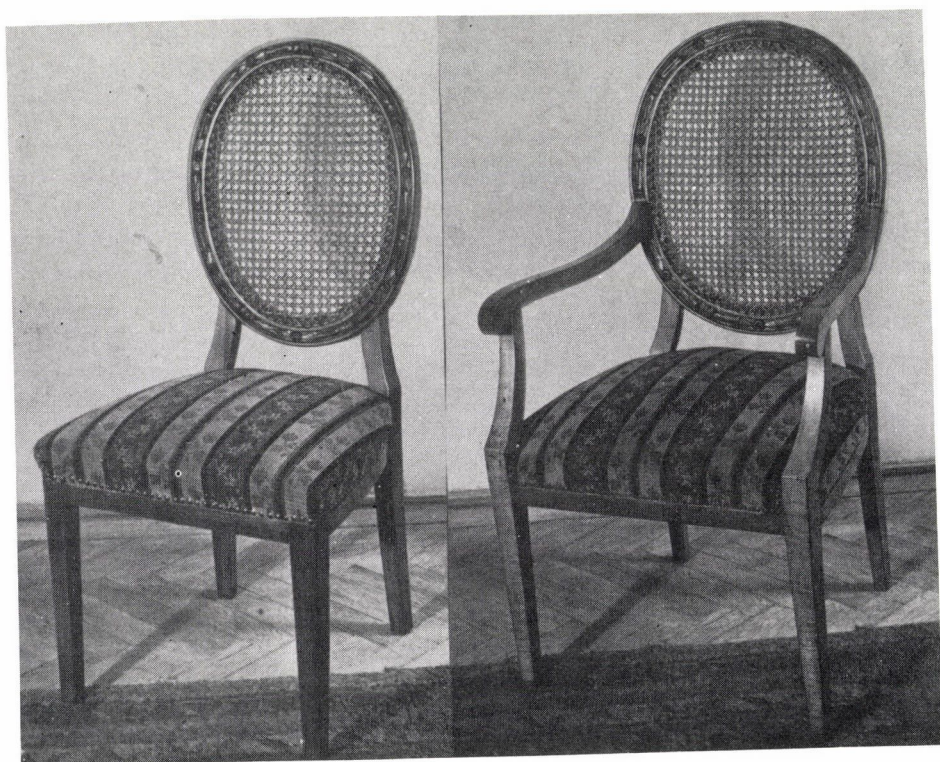
Was nochmals die Bedeutung der Zeichenschulen betrifft möchte ich darauf aufmerksam machen, was Schmutzer selbst in seinen Memoiren schreibt:/23/

„...in den gesamten Erbländern die Normalzeichnungs-schulen nach der Methode des Directors Bachelier In Paris mit Musterzeichnungen einrichtete die meisten Lehrer ab, und der gewünschte Endzweck wurde sowohl in den deutschen als in den ungarischen, croatischen und siebenbürgischen Landen in Erfüllung gebracht.“

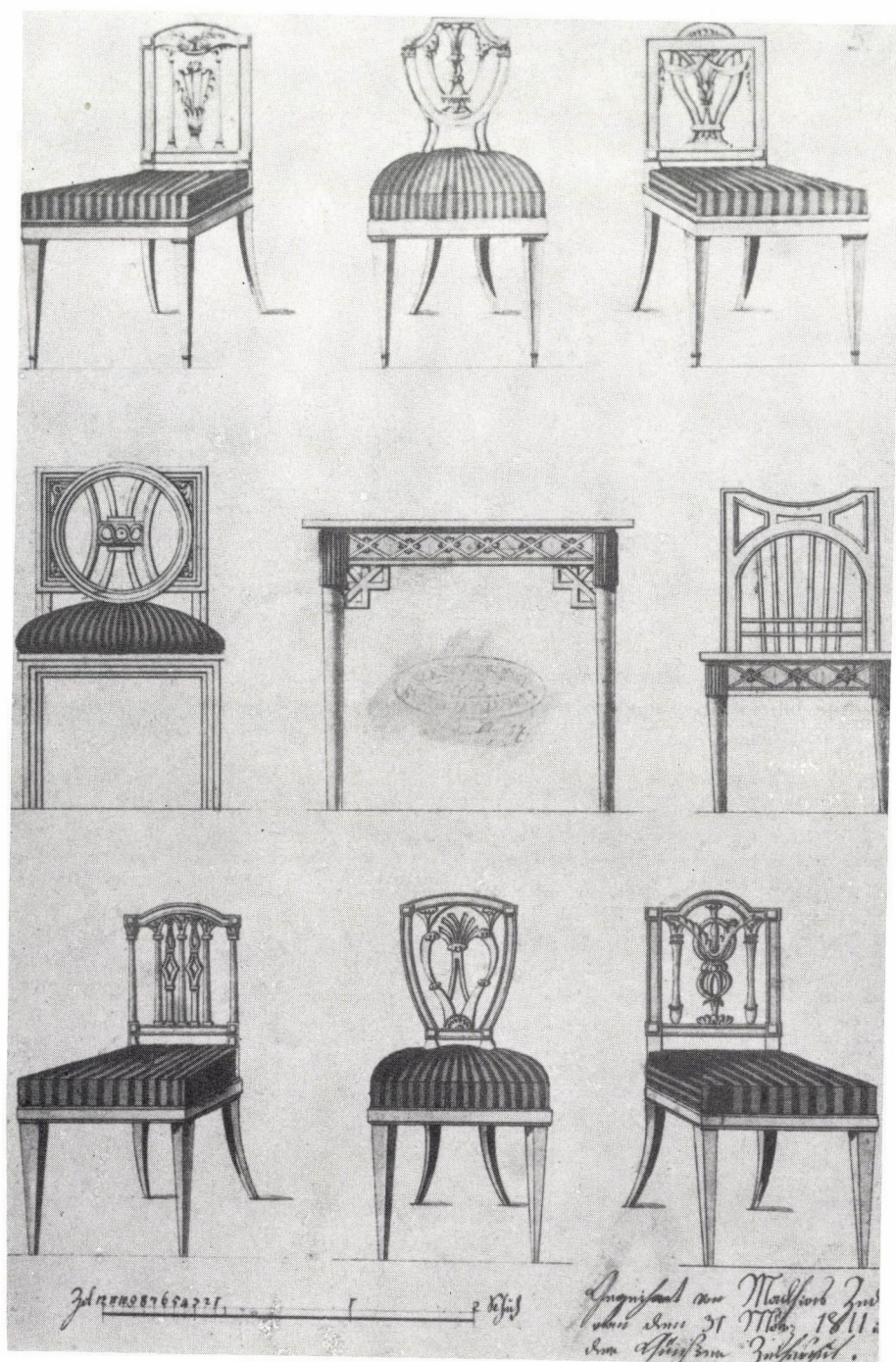
Es ist anzunehmen, dass auch der Lehrstoff grösstenteils identisch war.

Schmutzer erwähnt, selbst, dass die Normalschule in Petersburg auch nach seinen Prinzipien eingerichtet, und mit 200 von ihm gefertigten Musterzeichnungen versehen wurde. Die Ausbildungsstätten des elementaren Zeichenunterrichts mit ähnlicher Zielsetzung, finden wir auch auf deutschem Boden. Ein gutes Beispiel dafür ist die von Bertuch gegründete Weimarer Zeichenschule und die preussische und schlesische Schulreform, ausgearbeitet von J. I. Felbiger, die auch als Vorläufer der Habsburgischen betrachtet werden können.

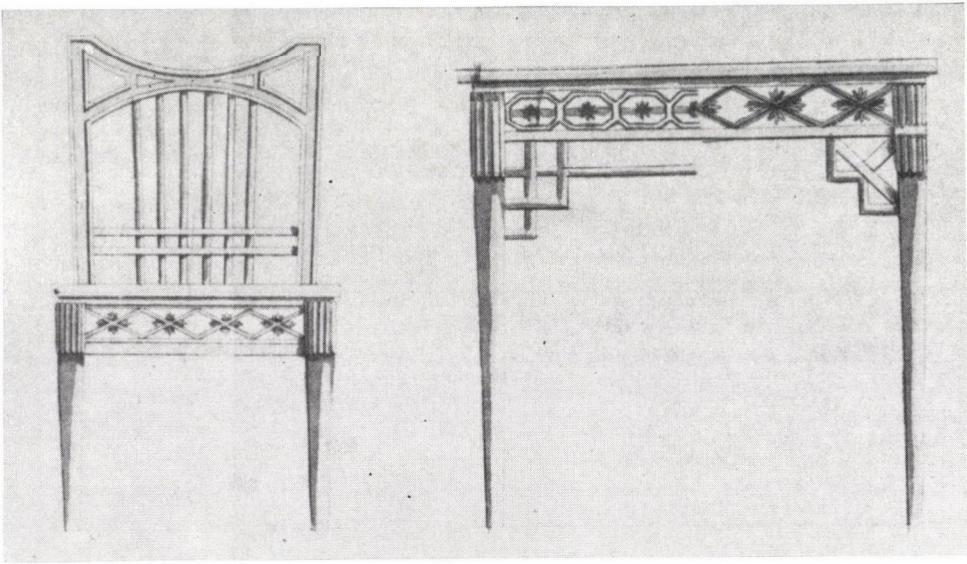
Um den oben dargestellten Prozess der ungarischen Möbelgeschichte in einem breiteren europäischen Kontext sehen zu können, wäre es für uns wichtig zu vergleichen, wie die Wirkung des Zeichenunterrichts im Kunstgewerbe allgemein und innerhalb dessen in der Gestaltung der Möbelkunst anderswo zur Geltung kommt.



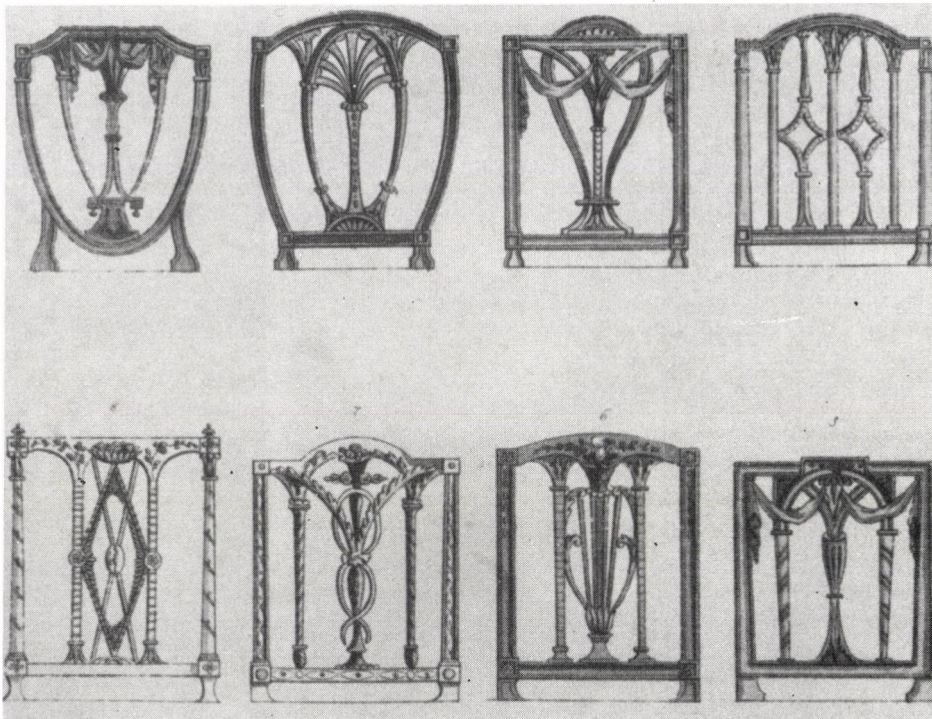
23. Polstersessel und Stuhl, Ende des 18 Jhs., Budapest, Museum für Kunstgewerbe



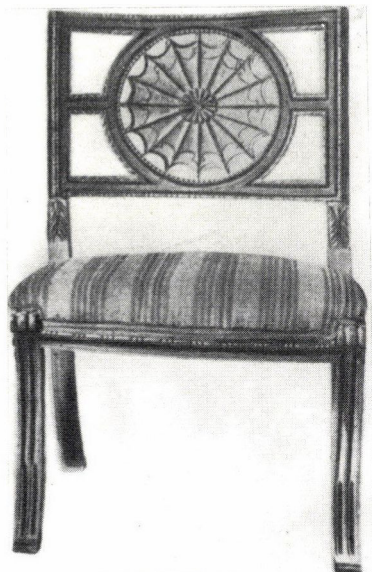
24. Polsterstühle, Schulzeichnung eines Tischlerlehrlings, Kőszeg 1811



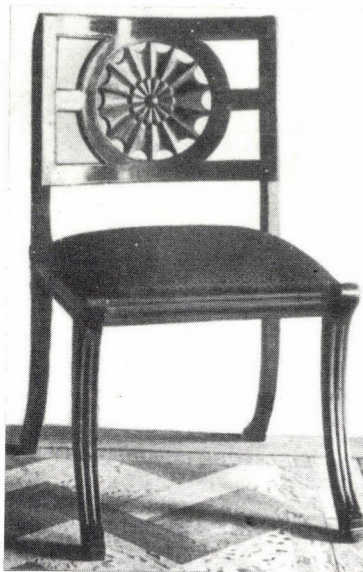
25. Tisch und Stuhl. Journal für Fabrik, Manufaktur und Handlung, 1793



26. Stuhllehnen nach Sheraton "Drawing-Book" Journal für Fabrik, Manufaktur und Handlung, 1795



27. Polsterstuhl, Roma um 1780, Roma, Galleria Borghese



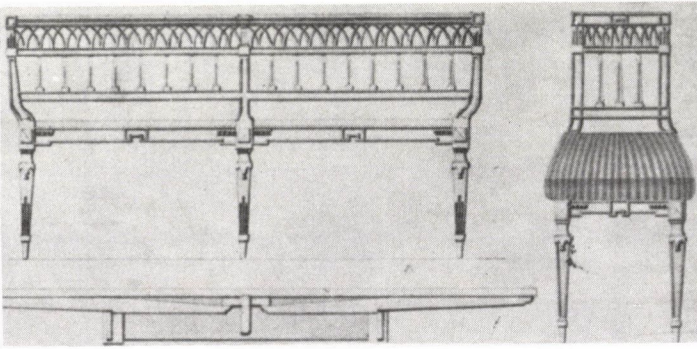
28. Polsterstuhl, Ende des 18. Jhs., Schloss Wörlitz



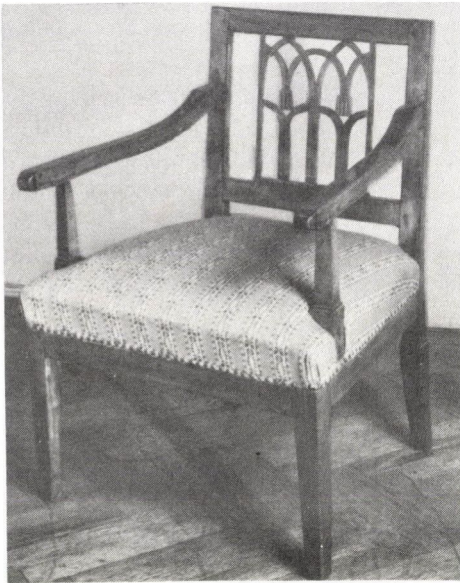
29. Polsterstuhl, R. de Lalonde, Nouveaux Cahier de differents Chaises, Fauteuils... No 257.2



30. Stuhl, Ende des 18 Jhs., Sopron (West-Ungarn) Liszt Ferenc Museum



31. „Gotische” Sitzmöbel, Vorlagezeichnung des Zeichenlehrers Karl Schubert, Kőszeg, 1804



32. Polstersessel, Ende des 18. Jhs., Budapest, Kunstgewerbe Museum



33. Sessel, Ende des 18. Jhs., Budapest, Kunstgewerbe Museum

ANMERKUNGEN

- /1/ Die hier kurz zusammengefassten Ergebnisse sind in meiner Publikation „Magyarországi bútorművészet a 18–19. század fordulóján „Ungarische Möbelkunst um die Wende des 18.–19. Jahrhunderts (Europäische Beziehungen und Stilfragen)“ Budapest 1972, ausführlich bearbeitet worden. Die unterstehenden Berufungen auf das Buch sollen zur Unterstützung der hier ausgewählten Beispiele dienen.
- /2/ Wie die Zeichenklassen der Normalschulen in den k.k. Staaten beschaffen seyn in Ordnung erhalten, und wie daselbst die Schüler zu Erreichung der Absicht dieser Klassen unterwiesen werden sollen. Wien 1783. Vgl. *Szabolcsi* S.52ff. Textabb. 1.
- /3/ Vgl. *Szabolcsi* S. 56–58.
- /4/ Autor des erwähnten Werkes Carlo Antonini.
- /5/ Vgl. *Szabolcsi* S. 75ff., Abb. 2–130
- /6/ Vgl. ebda. S.88ff., Abb. 136–139
- /7/ Vgl. ebda. Abb. 150–151, 154–155
- /8/ Vgl. ebda. S. 90f. Abb. 156–177
- /9/ Vgl. ebda. S. 80f. Abb. 108–113
- /10/ Vgl. ebda. S. 93f. Abb. 178–194
- /11/ Siehe Vortrag von Frau M. Zlinszky Sternegg in diesem Band.
- /12/ Vgl. *Szabolcsi* S. 95f. Abb. 206–213
- /13/ Vgl. ebda. S. 96, Abb. 119, 210
- /14/ Vgl. ebda. S.77. 97f., Abb. 49–58, 223–239.
- /15/ Siehe Vortrag von Herrn F. Batári in diesem Band.
- /16/ Vgl. *Szabolcsi* S. 98ff. Abb. 245–297
- /17/ Vgl. ebda. Abb. 63
- /18/ Vgl. ebda. Abb. 253
- /19/ Vgl. ebda. Abb. 60, 225–257, 293–294
- /20/ Vgl. ebda. Abb. 280–281, 290
- /21/ Vgl. ebda. Abb. 295–297
- /22/ Vgl. ebda. Tafel XI/a
- /23/ Vgl. ebda. S. 37, 51

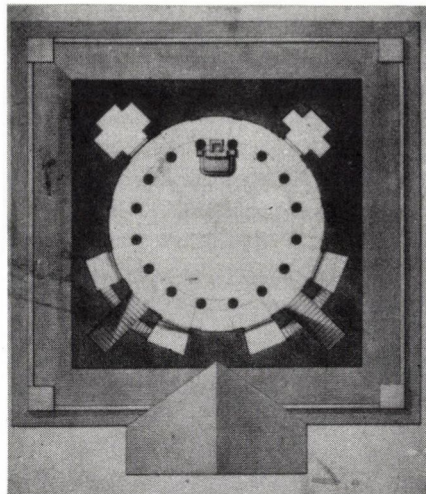
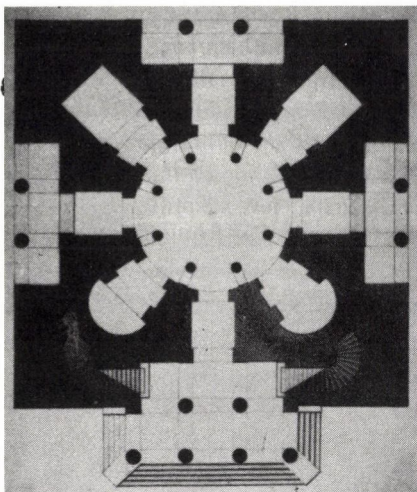
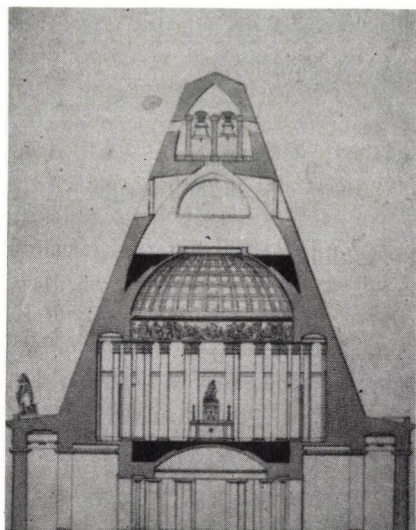
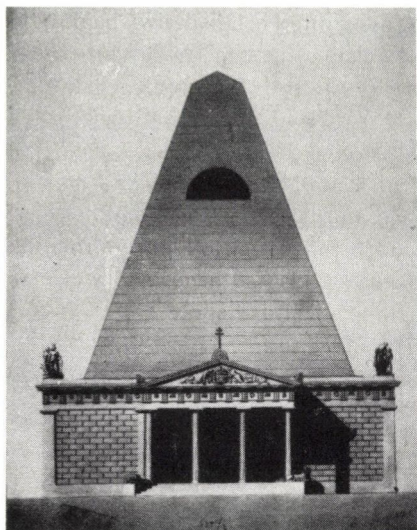
István Bibó

BEITRAG

Ich möchte mich nur mit einem Beispiel aus der Architekturgeschichte an den Vortrag von Frau dr. Szabolcsi anschliessen, um die Wichtigkeit der Rekonstruktionen der verlorenen oder unausgeführten Werke zu betonen. Die Schlussfolgerung ist im allgemeinen gültig, sowohl auf dem Gebiet der Architekturgeschichte, als auch im Bereich des Kunstgewerbes: dass heisst in allen Kunstzweigen, die von den Auftraggebern enger abhängig sind.

Diese Entwürfe wurden von Architekt Franz Engel für den Grafen Ladislaus Festetics im Jahre 1820 zu einem Familienmausoleum gemacht, für die Festetics'sche Residenzstadt Keszthely (am Plattensee). Es ist nicht nötig, die Qualitäten der Entwürfe — die sofort zu erkennen sind — hier ausführlicher zu würdigen. Es ist wichtiger zu bemerken, dass der Entwurf unter dem Einfluss der sog. Revolutionsarchitektur steht, und zu den spätesten Beispielen jener Welle des Mausoleumbauens gehört, die in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts durch ganz Europa gegangen ist. Der Entwurf wurde — aus finanziellen Gründen — niemals ausgeführt, aber er zeigt den Weg der Einflüsse, die Verbindungen der Auftraggeber und der Architekten mit West-Europa, usw. Engel war ein Mitarbeiter von Kornhäusel in Wien, ab 1810 der Nachfolger von Kornhäusel in der Anstellung als Hofarchitekt des Fürsten Liechtenstein. Er arbeitete in Wien, in Wranau in Böhmen usw. für den Fürsten, inzwischen hatte er manche Aufträge auch von den Mitgliedern des ungarischen Hochadels bekommen. So hat er in Nagygyanna das Esterházy-Mausoleum nach den Entwürfen von Charles Moreau beendet: in Csákvár für die Esterházy's ein Schloss umgebaut oder beendet, auch hier als Mitarbeiter oder Nachfolger von Moreau. In Vél baute er die Pfarrkirche und das Mausoleum der Ürményis. Alle diese Bauten zeigen die Charakterzüge der Revolutionsarchitektur, und — ergänzt mit den gezeigten Entwürfen — beweisen, dass Engel ein verhältnismässig später, aber bedeutender Vertreter dieser Richtung war, der durch seine Verbindung mit Moreau auch ein Vermittler der französischen Einflüsse war.

Die Schlussfolgerung, die ich daraus ziehen will, ist folgende: In Mitteleuropa, wo die Anzahl der erhaltenen Denkmäler, der erhaltenen Werke des Kunstgewerbes verhältnismässig klein ist, wo die künstlerische Qualität bescheidener ist, sind die unausgeführten Pläne, die unverwirklichten Absichten von geschichtlichem Gesichtspunkt ebenso wichtig, ja, manchmal wichtiger, als die erhaltenen Werke. Wir müssen also diese Entwürfe, diese Absichten der Mäzene erforschen, vielmehr in Betracht nehmen; wir müssen oft unausgeführte oder verlorene Werke auf Grund schriftlicher und anderer Quellen rekonstruieren — zum Beispiel die Möbel eines Bürgerhauses auf Grund des Testaments des Besitzers, oder die Tätigkeit einer Werkstatt auf Grund der Zeitung-



Franz Engels Entwurf zum geplanten Festschmuck-Mausoleum zu Keszthely

nachrichten usw. Durch solche Rekonstruktionen sind die Wege der Wirkungen, die Einflüsse der einzelnen Richtungen viel besser zu verfolgen. Dies ist sowohl für die Architektur als für das Kunstgewerbe gültig.

Gisela Haase

ZUR ENTWICKLUNG DES DRESDENER MÖBELS VON 1763 BIS 1800

Das sächsische Möbel des 18. Jahrhunderts erfährt im Rahmen der sächsischen kunsthistorischen Spezialforschung erst 1936 und 1939 durch Publikationen von Rudolf v. Arps-Aubert/^{1/} die entsprechende Beachtung. Seitdem war es möglich, die sächsische Möbelherstellung als einen bedeutenden Faktor in das deutsche Möbelschaffen der Vergangenheit einzuzugliedern. In diesem Zusammenhang sei auf die beiden Bände über die „Kunst des deutschen Möbels“ von Heinrich Kreisel/^{2/} verwiesen. Alle Darstellungen beschäftigten sich nur mit dem Möbel zur Zeit August des Starken und seines Sohnes, August III., das heisst vom Ende des 17. Jahrhunderts bis zur Mitte der 60er Jahre des 18. Jahrhunderts. Bekannt sind bisher also die Kriterien sächsischer Möbel des Barock und Rokoko, unbekannt jedoch die sächsischen Möbel des Zopfstils. Die folgenden Ausführungen basieren auf ersten Untersuchungen zur Entwicklung des Dresdener Möbels von 1763 bis um 1800.

Das Fazit des Siebenjährigen Krieges, der 1763 endete, bestand für Sachsen nicht nur im Ende des augustäischen Machtanspruchs, der sich besonders in der sächsisch-polnischen Union manifestiert hatte, sondern auch im finanziellen und wirtschaftlichen Zusammenbruch der absolutistischen Monarchie. Die Staatsreformen von 1762/63, das sogenannte kursächsische Rétablissement/^{3/}, waren die Grundlagen für einen aufgeklärten Absolutismus, den Kurfürst Friedrich August III. als Monarch zu vertreten hatte/^{4/}.

Entsprechend der Veränderung des landesherrlichen Absolutismus in Sachsen vollzog sich der ökonomische und soziale Aufstieg der bürgerlichen, vorerst der grossbürgerlichen Schichten, die bestrebt waren, den Handel und die produktionstechnischen Verbesserungen des ausgebildeten sächsischen Manufakturwesens/^{5/} gewinnbringend für sich und die Kassen des Landesherrn auszubauen. Diese Entwicklung ist in Sachsen gegenüber der Entwicklung in anderen deutschen Staaten als besonders progressiv zu werten. So ist es kein Zufall, dass Kursachsen als ein Kernland deutscher Aufklärung gilt und dass im Schosse der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zur Weltbedeutung gelangten Kunststadt Dresden eine der ersten theoretischen Grundlagen des Klassizismus durch Johann Joachim Winckelmann erarbeitet wurde. In Dresden schrieb er 1755 sein bahnbrechendes Erstlingswerk die „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst“. Schon zehn Jahre früher setzte sich der Dresdener Oberlandbaumeister Friedrich August Krubsacius in seinen „Betrachtungen über den Geschmack der Alten in der Baukunst“ kritisch mit den künstlerischen Prinzipien des Barocks auseinander. Krubsacius konnte als Professor an der Dresdener Kunstakademie seine klassizistischen Theorien einem grossen Kreis von Schülern vermitteln. Die Dresdener Kunstakademie wurde 1763 durch den Kunstschriftsteller Christian Ludwig von Hagedorn gegründet und vom ihm in den

ersten zwei Jahrzehnten geleitet. Hagedorn versuchte bei der Ausbildung der Studenten auch auf kunsthandwerkliche Disziplinen zu orientieren, um dem nach dem Krieg darniederliegenden Land durch die Verbindung von Kunst und Handwerk zum Aufschwung zu verhelfen. Auch Carl Heinrich von Heinecken, der Begründer der Kupferstichkunde, und später Josef Friedrich von Racknitz haben in Dresden an der Entwicklung des neuen klassizistischen Stilempfindens entscheidenden Anteil.

Die praktischen Ergebnisse beispielsweise in der Architektur oder im Möbelschaffen Dresdens entsprachen aber keinesfalls den epochemachenden zeitgenössischen Dresdener Kunsttheorien des Klassizismus. Nur allmählich wuchs das gemässigte Dresdener Rokoko, das von dem französischen, in Dresden tätigen Architekten Zacharias Longueune ausging und von seinem Schüler Johann Christoph Knöffel zum Höhepunkt geführt wurde, in den Zopfstil über. Auch das Dresdener Möbel des Rokoko besitzt nie einen Überschwang der Gestaltung wie beispielsweise die Potsdamer Möbel von Kambly und Spindler. Der zurückhaltende Charakter des Dresdener Möbels, der durch die Betonung des Holzmaterials und der Möbelfunktion bestimmt wird, kam deshalb dem neuen klassizistischen Formbestreben entgegen. Von wesentlicher Bedeutung für diese Entwicklung war der seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts permanent anhaltende englische Einfluss im Dresdener Möbelschaffen. Gegenüber den Perioden von August dem Starken und seinem Sohn werden seit 1763 relativ wenig neue Möbel in den Verzeichnissen der kurfürstlichen Schlösser aufgeführt. Bei der Neueinrichtung von Gemächern für die kurfürstliche Familie in Dresden oder in Pillnitz wird auf alte Möbel, die sich in den Vorräten der Dresdener Gardemeuble befanden, zurückgegriffen. Schadhafte Stücke werden repariert, dabei alte, unmoderne Formen durch neue Teile *à la mode* ersetzt.

In der Periode des Spätrokoko, etwa von 1760 bis 1770 verlieren die Rokokoornamente am Möbel an Bewegung. Sie werden dünner und ärmer. Die Plastizität der Form schwindet. Diese Feststellung ist an der bei Arps-Aubert abgebildeten, im zweiten Weltkrieg verbrannten Pendeluhr von 1765/70 ersichtlich./6/

Möbel, die durch bewusst kräftige und schwere Formen- und Dekorationselemente des klassizistischen Stils auffallen, sind bisher in nur wenigen Beispielen nachweisbar. In der 1769 bis 1782 von Johann Daniel Schade errichteten Fasanerie in der Nähe von Schloss Moritzburg stehen zwei vergoldete rechteckige Konsoltische, die in gewichtiger Art mit antiken Schmuckornamenten - wie Perlstab und laufendem Hund - ausgestattet sind/7/. Dicke Lorbeergerlanden hängen unterhalb der Zarge herab analog dem geschweiften Konsoltischchen, das vermutlich aus dem Dresdener Residenzschloss stammt (Abb. 1). Hier umkränzt der Lorbeer auch das Medaillon mit römischem Imperatorenkopf. Die Glöckchenkette an den Beinen und die kreisgerahmte Rosette auf der Zarge sind jedoch Schmuckformen, die oft in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts am Dresdener Möbel Verwendung gefunden haben.

Auf Grund einiger Brandstempel von sächsischen Schlössern sowie von Inventareinträgen war es möglich, eine Anzahl von Marketeriemöbeln aus der Zeit von 1780 und 1790 zu identifizieren. Sie alle entsprechen stilistisch dem gereiften Zopfstil. Sie sind massvoll in der Gestaltung und sparsam in der Dekoration.

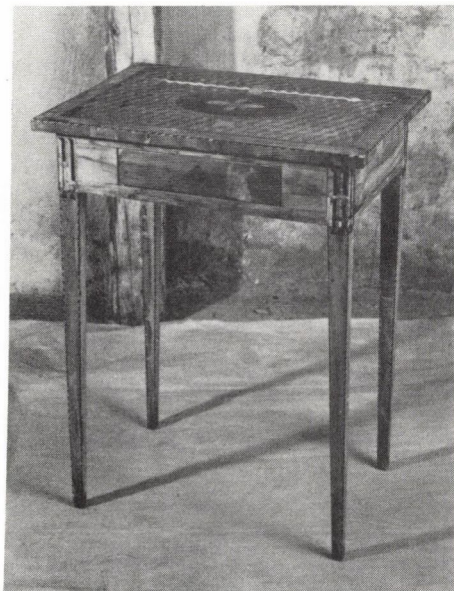
Die beiden abgebildeten Tische (Abb. 2,3) gehören zu einer Gruppe, von denen ein Tisch den Brandstempel „Pillnitz“ trägt und andere im Inventar von Pillnitz 1793/8/ nachgewiesen werden können. Alle diese Tische besitzen an den Kanten Profileisten mit Wickelbandmarketerie. Die Flächenfelder werden von Bändern mit Flötenstabor-



1. Konsoltisch. Dresden, um 1770

namment oder mit einer Kette aufgereihter Kreisscheiben umgeben. Die sauber auf Gehrung gearbeiteten Rahmenfriese und die verschieden gestalteten Spielgelfelder mit Würfel- oder Flechtwerkmarketerie führen die Tradition der Dresdener Furniertechnik aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts weiter.

Wickelbandprofileisten und Flötenstabband rahmen auch Kanten und Flächen der in Abb. 4 gezeigten Kommode. In ihrer blockhaften Form mit leicht gebauchter Vorderseite und abgeschrägten Eckklisenen entspricht sie einer Anzahl von Kommoden, die alle aus sächsischen Schlössern stammen und zum Teil die entsprechenden Brandstempel tragen/9/. An den Kommoden finden sich auch die intarsierten Kanneluren auf den Eckklisenen sowie auf der verstärkten Bodenkante oder der Zahnschnittfries unterhalb der Platte. Schleifenbesetzte oder geriefelte ovale Beschläge, letztere mit Vasenornament und beweglichen Ringen, sind mehrfach verwendet worden (Abb. 5).

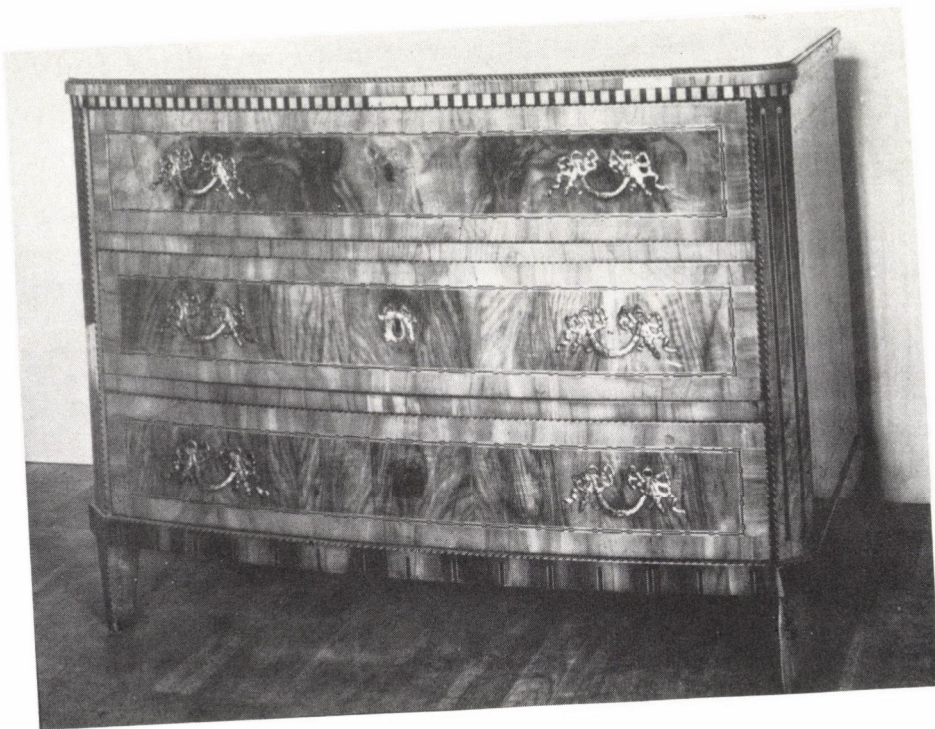


2. Tisch. Dresden, um 1780

3. Tisch. Dresden, um 1780

Die folgende Kommode (Abb. 6) besitzt einen Moritzburger Brandstempel von 1843. Es lassen sich die gleichen Dekorationselemente an der Marketerie feststellen: Wickelband, Flötenstab, Zahnschnitt, intarsierte Kanneluren, aufgereichte Kreisflächen. Die Kommode ist in den Proportionen etwas zierlicher als alle Kommoden dieser Gruppe. Sie besitzt keine gebauchte Fläche. Ihre Anlehnung an die französischen Louis-Seize-Kommoden wird in dem optisch vorgezogenen Mittelteil besonders deutlich. Dieses an den französischen Vorbildern reliefplastische Risalit ist an der Dresdener Kommode mit Hilfe der Marketerie durch gestürzte Versetzung des mittleren Drittels aller Schubkastenvorderteile in die Fläche umgesetzt worden. Das Umsetzen plastischer Dekorationen in die Fläche mit Hilfe der Furniertechnik gilt schon am Anfang des 18. Jahrhunderts als eine typische Eigenart der Dresdener Tischler.

1789 publiziert der Leipziger Möbeltischler Friedrich Gottlob Hoffmann „Abbildungen der vornehmsten Tischlerarbeiten“, die alle auf „der Messe zu haben“ sind „im Homanns Hofe auf der Petersstrasse in des Verfertigers Gewölbe“/10/. Hoffmann ver-



4. Kommode. Dresden, um 1780



5. Kommode. Dresden, um 1780

öffentlich eine Anzahl von Sitzmöbeln, die einer in Pillnitz ausgestellten und aus dem gleichen Schloss stammenden Sitzgarnitur entsprechen.

Vollkommen identisch sind Vorbild und Ausführung einer Sultane „in geschweiffter Form“ (Abb. 7,8). Das „runde Canapee, dessen Lehne mit geflochtenem Rohr, das Ganze mit Verzierungen, mit Bildhauer-Arbeit“ (Abb. 9) findet sich etwas reduziert in den Armlehnstühlen (Abb. 10) wieder, die als typische Sitzmöbel des Dresdener Zopfstils gewertet werden können. Unter Wahrung einer eleganten Linienführung wird die Funktion und die Holzverbindungen der Einzelteile hervorgehoben. Beispielsweise werden die Beine mit der Zarge durch rosettengeschmückte Kanthölzer betont. Durch das Einfügen von Armlehnstützen in Form der kannelierten Beine wird die Verbindung zwischen Armlehne und Armstütze ebenfalls optisch getrennt. Das Schleifenmotiv an der Rückenlehne steht nicht über, sondern verläuft bündig mit der Kante des Lehnensrahmens, so dass das Lehennoval als geometrische Form nicht unterbrochen wird.

Die Sultane und die Armlehnstühle sind – wie schon erwähnt – Bestandteile einer Sitzgarnitur, die ausserdem aus Stühlen, und ovalen Tabourets besteht/11/. Diese Garnitur stand in dem 1788 bis 1791 von Christian Traugott Weinlig innenausgestatteten sogenannten Kaiserflügel im Westtrakt des Pillnitzer Bergpalais. 1793 werden diese Sitzmöbel mit „weiss und gut vergoldeten Gestellen“ einmal mit einem blauen Atlasbezug, zum anderen mit einem „Paille-atlas“-Bezug verzeichnet. Der Pillnitzer Palaisflügel, der die sogenannten Kaiserzimmer oder, wie diese heute genannt werden, die Weinligzimmer enthält, ist der einzige Flügel, der die originalen Innenarchitekturen noch heute besitzt/12/. Die Wandverkleidungen, bestehend aus Rankenvoluten Blattstäben, ägyptischen und römischen Motiven, mit Wedgwoodeinlagen und Supraportenmalereien haben den gleichen ausgewogenen und zurückhaltenden Charakter wie die weissgoldene Sitzgarnitur.

In Pillnitz und anderen sächsischen Schlössern standen auch Stühle, deren Gestaltung durch die englischen Entwürfe von Thomas Sheraton beeinflusst wurden/13/. Einheitlich ist diesen Stühlen (Abb. 11) die weiche Schwingung der Vorderzarge und die rahmende Profilleiste am gesamten Gestell, wohl beides sächsische Eigenarten. Das Lehenornament und die farbige Fassung dieser Stühle sind unterschiedlich. Im allgemeinen sind diese Stühle weiss gefasst und die Schnitzereien vergoldet. Es finden sich aber auch weissrote (Abb. 12) und weiss-grüne (Abb. 13) sowie gebeizte Varianten/14/.

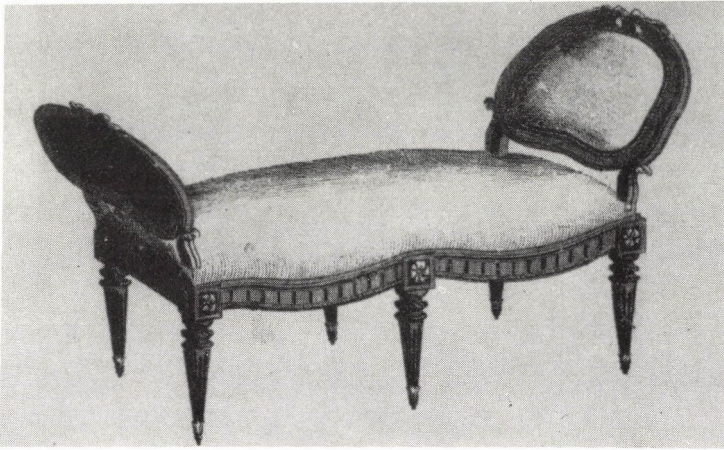
Diese Stühle entsprechen Entwürfen für „Stühle von simpler Form“ (Abb. 14), die ebenfalls wieder Friedrich Gottlob Hoffmann in einem neuen „Meubles Magazin“ für die Leipziger Messe 1795 publizierte/15/. Hoffmann hat sich in diesem Stichwerk stark am englischen Möbel, entsprechend der modischen Vorliebe, geschult, denn er schreibt schon 1789 in seinem Vorwort „...ist unsere Arbeit auch noch so gut, und ist nicht englisch, so kauft man sie doch nicht!“

Aus den Dresdener Tischlerakten ist zu entnehmen, dass das Herstellungszentrum von Stühlen nicht in Dresden, sondern in dem 15 Kilometer entfernten Rabenau lag, wo auch heute noch in grossem Umfang Stühle gefertigt werden. Wenn 1786 behauptet wird, dass der Sitzmöbelauftrag des sächsischen Konferenzministers Christian Friedrich von Gutschmidt, eines Hauptvertreters bürgerlicher Staatsreform innerhalb des kursächsischen Rétablissements, aus Qualitätsgründen nicht in Dresden ausgeführt werden konnte/16/, so ist es möglich, dass auch die gezeigten Sitzmöbel von Stuhlmachern aus Rabenau stammen. Die Stichwerke von Hoffmann wären dann hier Grundlage zur Gestaltung gewesen.

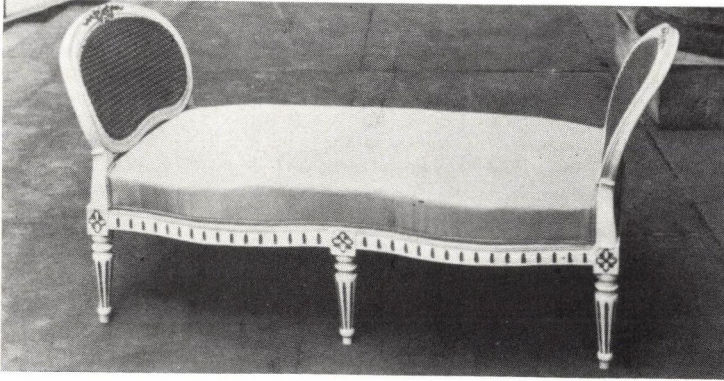


6. Kommode. Dresden, um 1780

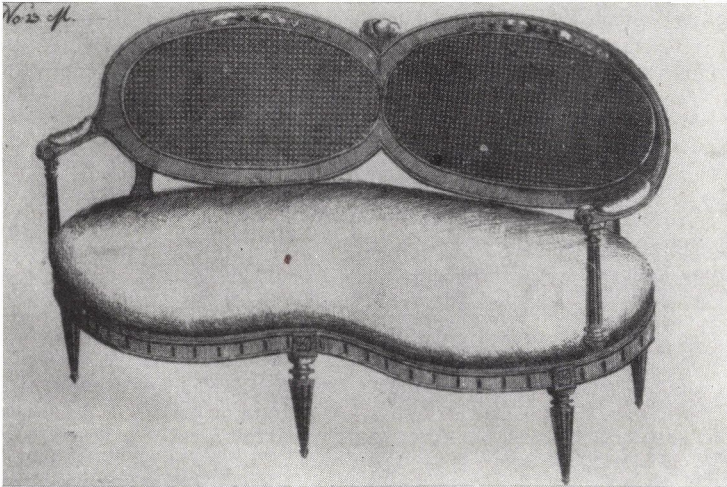




7. Sultane „in geschweiffter Form“, Hoffmann (1789), Tafel 18



8. Sultane. Dresden, 1790/91



9. „Canape, dessen Lehne mit geflochtenen Rohr...“, Hoffmann (1789), Tafel 23



10. Armlehnstuhl. Dresden, 1790/91



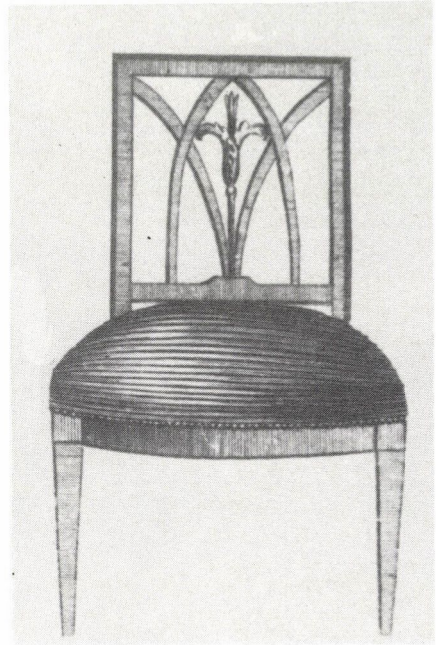
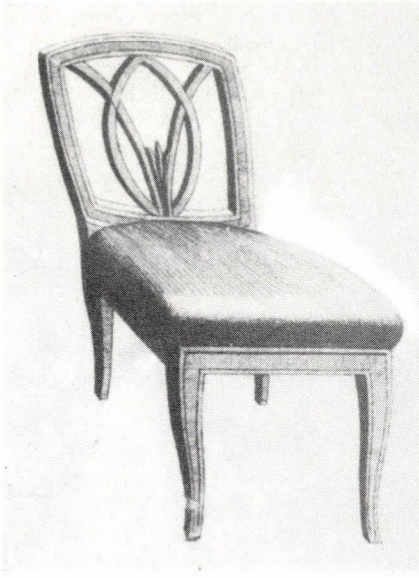
11. Stuhl. Dresden, nach 1795



12. Stuhl. Dresden, nach 1795



13. Stuhl. Dresden, nach 1795

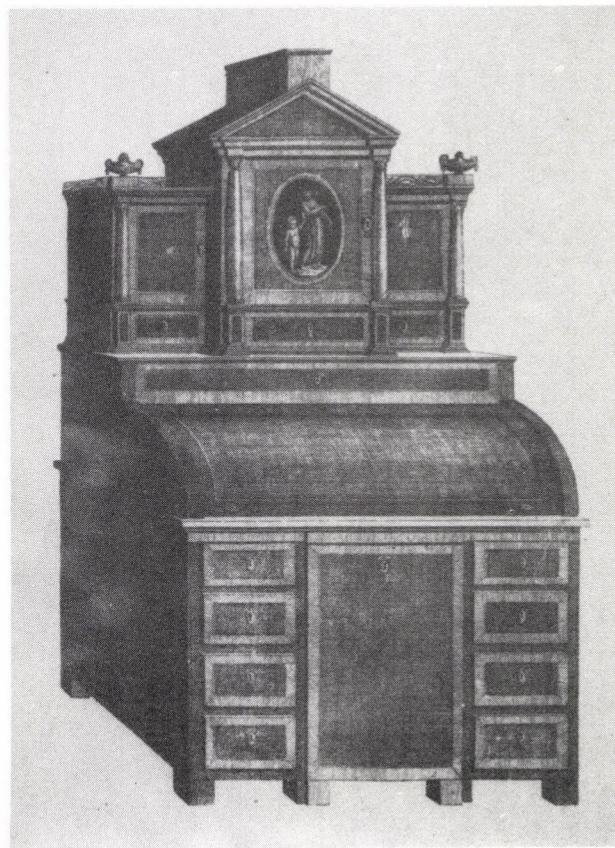


14. „Stühle von simpler Art“ Hoffmann
(1795) Tafel VI, 1 und XI, 4

Für denselben Minister von Gutschmidt wurde auch 1789 das „Mass zu einem Schreibschrank in Form eines Secretaires“ von der Dresdener Tischlerinnung angenommen/17/. Damit wurde die Tradition des seit 1733/34 geltenden Schreibschrankes, bestehend aus Kommode, Schreibpult und Schrankaufsatz, als Meisterstück unterbrochen. Schon 1780 legten die „Generalinnungsartikel für Künstler, Professionisten und Handwerker“ fest, dass „demjenigen, welcher das Meisteramt ... gewinnen will, solche Stücke die gegenwärtig in gemeinen Gebrauch ... sind, vorgeleget und angegeben werden sollen...“/18/. Auf Grund dieser Verordnung gelingt es 1790/91 einigen Dresdener Tischlergesellen, das Meisterrecht gegen die Fertigung einer „Commode gemeiner Art“ zu erhalten/19/. Bisher konnte nur ein Schreibmöbel gefunden werden, dass um 1800 in Dresden gefertigt worden ist (Abb. 15). Es handelt sich um einen mahagonifurnierten Rollpultsekretär, der sich aus einem Schrankunterteil mit verschiedenen grossen Schubladen, die um die Kniefreiheit gruppiert sind, einem Rollpultteil mit herausziehbarer Schreibplatte und einem Schrankaufsatz zusammensetzt. Die mittlere Tür des Aufsatzes wird geschmückt durch ein ovales kupfernes Medaillonfeld, auf dem in türkisgrüner und weisser Farbigkeit eine tanzende Frauengestalt gemalt ist. Dieser ausgezeichnet gearbeitete Schrank gleicht, abgesehen von kleinen Abweichungen im Dekor-detail, einem von Hoffmann in seinem Möbelmagazin von 1795 vorgeschlagenen „Bureau mit einem Aufsatz“ (Abb. 16). Auf die von Hoffmann vorgesehenen komplizierten Geheimmechanismen ist jedoch in dem Dresdener Schrank verzichtet worden. Der Schrank ist das nachweislich erste Möbel in Dresden, bei dem das Nussbaumholz durch Mahagoniholz im Furnier ersetzt wird. Damit klingt die Entwicklung des Dresdener Zopfstilmobiliars aus.



15. Rollpultsekretär Dresden, nach 1795



16. „Bureau mit einem Aufsatz“, Hoffmann (1795), Tafel 30

Die bisherigen Untersuchungen ergaben, dass für das Mobiliar aus Dresden keine besonders frühe Aufnahme von Möbelformen und Ornamentmotiven des Zopfstils nachgewiesen werden kann, obwohl in anderen kunsthandwerklichen Disziplinen schon relativ zeitig eine klassizistische Formgebung auftritt, beispielsweise 1762 am Vestunen-Service aus der Porzellanmanufaktur Meissen. Der Grund für diese Feststellung am Dresdener Möbel ist vermutlich in dem am Anfang kurz dargelegten Charakter desselben zu suchen, dessen massvolle Grundhaltung erst dem ausgereiften Zopfstil besonders entsprach.

ANMERKUNGEN

- /1/ *Arps-Aubert*, Rudolf von,: Die sächsischen Lackmöbel des 18. Jahrhunderts, Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Berlin 1936
Ders., Sächsische Barockmöbel 1700 bis 1770, Berlin 1939
- /2/ *Kreisel*, Heinrich,: Die Kunst des deutschen Möbels, Band 1 und 2. München 1968 und 1971. Der 3. Band dieser Publikation von Georg Himmelheber war mir während der Abfassung des Aufsatzes noch nicht zugänglich.
- /3/ *Schlechte*, Herrmann,: Die Staatsreformen Kursachsens (1762–1763). Quellen zum kur-sächsischen Retablisement nach dem Siebenjährigen Kriege, Berlin 1958.
- /4/ Die nur einige Monate dauernde Regierung des Kurfürsten Christian III. 1763 und die Regentschaft des Administrators Prinz Xaver von 1763 bis 1768 werden hier der Regierungszeit Friedrich August III. (Seit 1806 König von Sachsen, gestorben 1827) zugerechnet.
- /5/ *Forberger*, Rudolf,: Die Manufaktur in Sachsen vom Ende des 16. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts, Berlin 1958
- /6/ *Arps-Aubert*,: Barockmöbel, a.a.O. Abb. 82
- /7/ *Löffler*, Fritz,: Das alte Dresden, Dresden 1955, Abb. 108
- /8/ Staatsarchiv Dresden Inventarium über das Churfürstl. Lustschloss Pillnitz 1793 (Hausmarschallamt Lit. R Kap. XVI, Nr. 85)
- /9/ Museum für Kunsthandwerk Dresden, Inv. Nr. 39 820, 39 190, 39 817, 39 818, 39 839, 39 840.
- /10/ Abbildungen der vornehmsten Tischlerarbeiten welche verfertigt werden und zu haben sind bey Friedrich Gottlob Hoffmann wohnhaft auf dem alten Neumarkt in Leipzig. Mit Kupfern. Erstes Heft 1789
- /11/ Museum für Kunsthandwerk Dresden, Inv.Nr. 40 765, 40 766 (Stühle); Inv.Nr. 40 768 (Tabouret).
- /12/ *Löffler*, a.a.O., Abb. 288
- /13/ Schon 1974 erschien in Leipzig eine deutsche Ausgabe des „Cabinet-Maker's and Upholsterer's Drawing Book“ von Th. *Sheraton* unter dem Titel „Modell- und Zeichnungsbuch für Ebenisten, Tischler, Tapezierer und Stulmacher...“ Die interessante Frage des Einflusses des Möbelmagazins auf die Gestaltung des Möbels am Ende des 18. Jahrhunderts hat *E. Kumsch* (Möbel aus dem Ende des 18. Jahrhunderts, Dresden 1908) für Dresden kurz dargelegt, wobei er die Rolle Dresdens in diesem Zusammenhang als progressiv bewertet.
- /14/ Museum für Kunsthandwerk Dresden, Inv.Nr. 41 423, 41 424 (gebeizte Armlehnstühle)
- /15/ Neues Verzeichnis und Muster-Charte des Meubles-Magazin von Friedr. Gottl. Hoffmann in Leipzig 1795
- /16/ Stadtarchiv Dresden, Innungsakten Tischler No. 82
- /17/ Stadtarchiv Dresden, Innungsakten Tischler Deposita S. 248 f. (6.4.1789)
- /18/ Stadtarchiv Dresden, Innungsakten Gürtler Deposita No. 30 d (8.1.1780)
- /19/ Stadtarchiv Dresden, Innungsakten Tischler No. 87b

BILDERLÄUTERUNGEN

Die mit einer Inventarnummer bezeichneten Möbel befinden sich im Museum für Kunsthandwerk Dresden

- /1/ Konsoltisch, weiss gefasst, blattvergoldet, Marmorplatte 77×74×43 cm. In München auf der Auktion Nr. 989 bei Weinmüller versteigert. Dresden, um 1770.
- /2/ Tisch, in Nussbaum furniert, Marketerie Ahorn, z.T. schwarz gefärbt, Schatten in Sand gebrannt, 76,5×51×36 cm, Brandstempel „Pillnitz“, Inv. Nr. 40 684. Dresden, um 1780.
- /3/ Tisch, in Nussbaum furniert, Flechtwerkmarketerie und Zargenfries in Pflaume, Fadeneinlagen in Ahorn und gefärbter Birne, 79,5×71×55cm, Inv. Nr. 40 678. Dresden, um 1780.
- /4/ Kommode, Blindholz in Fichte, in Nussbaum furniert, Fries in Kirschbaum, schwarz gebeizte Birnbaumeinlagen, feuervergoldete Bronzebeschläge, 84×108×58 cm. Inv. Nr. 39 820. Dresden, um 1780.
- /5/ Kommode, Blindholz in Fichte, in Nussbaum, furniert, Ahorn- und Palisandereinlagen, schwarzgebeizte Birnbaum, Messingbeschläge, 89×119,5×64 cm, Inv. Nr. 39 129. Dresden, um 1780.
- /6/ Kommode, Blindholz in Fichte, in Nussbaum furniert, Friese in Platane und Pflaume, schwarzgebeizte Birnbaumeinlagen, 90×121×61,5 cm, Brandstempel „MORIZ/BURG/A.de.Pal./1843“, Inv. Nr. 38 525, Dresden, um 1780.
- /7/ Sultane „in geschweiften Form“, Hoffmann (1789), Tafel 18.
- /8/ Sultane, Kreidegrund, weiss gefasst, Vergoldung, Rohrgeflecht und Kunstseidenbezug ergänzt, 75×152,5×66,5 cm, Inv. Nr. 40 767. Dresden, 1790/91.
- /9/ „Canape, dessen Lehne mit geflochtenen Rohr...“, Hoffmann (1789), Tafel 23.
- /10/ Armlehnstuhl, Kreidegrund, weissgefasst, Vergoldung, Kunstseidenbezug ergänzt, 99,5×64×54,5 cm (ohne Polster), Inv. Nr. 40 762–40 764. Dresden, 1790/91.
- /11/ Stuhl, Rotbuche, weiss gefasst, vergoldet, Polsterung ergänzt, 90×45×42 cm. Inv. Nr. 41 412, 41 417. Dresden, nach 1795.
- /12/ Stuhl, Rotbuche, weiss gefasst, rot gehöhlt, Rohrgeflecht, 93×46×42 cm. Inv.Nr. 41 441 Dresden, nach 1795
- /13/ Stuhl Rotbuche, weiss gefasst, grün gehöhlt, Polsterung ergänzt, 93×46×41 cm, Inv. Nr. 41 437, 41 438. Dresden, nach 1795.
- /14/ „Stühle von simpler Art“, Hoffmann (1795) Tafel VI, 1 und XI, 4.
- /15/ Rollpultsekretär, Blindholz in Kiefer, Kästen in Nussbaum, in Pyramidenmahagoni furniert. Ahorneinlagen, feuervergoldete Bronze- und Messingbeschläge, grüner Filz, Ölmalerei auf Kupfer, 197×126×67 cm. Inv. Nr. 39 718. Dresden, nach 1795.
- /16/ „Bureau mit einem Aufsatz“, Hoffmann (1795), Tafel 30.

Maria Zlinszky Sternegg

CHARAKTERISTISCHE BLUMENORNAMENTIK AUF DEBREZINER SCHREIBKOMMODEN

Bei der Erforschung der Vergangenheit und Tradition der ungarischen Möbelkunst ob wir nun die Objekte selbst oder ihre Schriftquellen suchen – kommen wir nur schwer bis zu den, dem 18. Jahrhundert vorangehenden Zeiten.

In westeuropäischen Ländern stehen der kunsthistorischen Forschung aus der Zeit der Gotik und der Renaissance nicht nur bildliche Darstellungen zur Verfügung, sondern auch erhaltene Möbelstücke und Einrichtungsgegenstände dieser Zeiten. Bei uns hingegen blieben vom Mobiliar vor 1700 nur einige wenige Stücke erhalten.

Aber auch die Werke aus dem aufbauenden, verbürgerlichten, von Kriegen verschonten Ungarn des 18. Jahrhunderts sind nicht in solchem Masse vorhanden, wie man erwarten sollte. Während für ganz Europa das 19. Jahrhundert die Zeit des Materialsammelns, der Systematisierung, der Ausbildung von Hilfswissenschaften war, kam es bei uns nur vereinzelt zur Publikation kunsthandwerklichen Materials aus den Archiven; es fehlte auch ferner eine methodische Behandlung von kulturgeschichtlich wichtigen Schlössern, Kurien und vom Interieur des bürgerlichen Heimes.

Die beiden Weltkriege richteten sowohl im verborgenen Archivmaterial wie unter den Kulturdenkmälern selbst eine grosse Verheerung an, die wahrscheinlich eine vollständige Aufarbeitung des ehemaligen Archivbestandes und der Objekte unmöglich macht /2/.

Hier sind gerade, das Tischlergewerbe in den beiden letzten Jahrhunderten betreffend, – besonders schwere Verluste entstanden.

Zur Geschichte der ungarischen Möbelkunst und zur Erforschung ihrer Objekte bietet heute noch das Studium des Tischlergewerbes in den einzelnen Städten die besten Möglichkeiten. Die Ratsprotokolle, Prozessakten und Nachlassinventare in den städtischen und staatlichen Archiven enthalten viele interessante Angaben über die Tätigkeit der Tischlerzünfte und ihrer Meister. Viele wertvolle Denkmäler der Möbelkunst des 19. – stellenweise auch des 18. Jahrhunderts befinden sich noch heute in den Bürgerwohnungen der Provinzstädte. All dies verpflichtet zu rascher Arbeit; denn dieses Material vermindert sich zusehens. Die Möbel wechseln den Besitzer, sie verlassen den Ort ihrer Herstellung und ursprünglichen Bestimmung, sie wandern von Stadt zu Stadt und werden mit anderen vermischt; dies erschwert das Erkennen ihrer lokalgebundenen Besonderheiten.

Vor mehreren Jahren begann im Museum für Kunstgewerbe die planmässige Erforschung der ungarischen Tischlerzentren. In diesem Rahmen sammeln wir eine nach Landschaften und Städten geordnete Dokumentation der Tischlerzünfte. Sie besteht sowohl aus Archivmaterial, wie aus künstlerisch wertvollen Objekten. Innerhalb dieser Arbeit begann ich die wertvolleren Möbel der Stadt Debrecen, dem wirtschaftlichen

und kulturellen Mittelpunkt von Ostungarn, und das Schrifttum ihrer Tischlerzunft aufzuarbeiten.

Das so gesammelte Archivmaterial berichtet von der Tätigkeit vieler Tischler mit fast ausschliesslich ungarischen Namen, vor allem von 1750 an. Demgegenüber entstammen die bisher gefundenen Möbel zum grossen Teil dem Klassizismus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

An Bedeutung hervorzuheben sind die noch dem Ende des 18. Jahrhunderts angehörenden, eine gemeinsame Gruppe bildenden drei Schreibkommoden, die ich hier vorführen möchte.

Der Schreibschrank (Abb. 1.), den ich bei meinem Sammeln in Debrecen zuerst fand, hat Nussfurnier, Intarsien aus Ahorn und Birkenmaser, dunkel gebeizte Teile und etwas Schnitzerei. (Er wurde 1895 restauriert, damals erhielt er die jetztigen Beschläge und rund gedrechselten Füsse.) Der Intarsienschmuck des zwischen den unteren Schubladen vorspringenden Mittelteils (Abb. 2) besteht aus symmetrisch über Grasboden angeordneten, etwas derb aufgefassten Rosenknospen und je einem Schmetterling mit geöffneten und geschlossenen Flügeln. Auf der herabklappbaren Schreibplatte (Abb. 3) befindet sich zwischen geometrischem Schmuck ein plastisch wirkender sechseckiger Stern, auf den konkav abschliessenden Flächen der seitlichen kleinen Schubfächer (Abb. 4) ein mit Band umschlungener Strauss aus Tulpen, Maiglöckchen und Veilchen. Der Schreibschrank erhält eine interessante Farbwirkung dadurch, dass die Mitte der unteren Schubfächer mit Nussbeize gedunkelt ist, während die äusseren Felder helle Intarsien aus Birkenbaumwurzel zeigen; am oberen Teil des Schrankes hat die Schreibplatte eine helle Tönung, und die Seitenfächer sind dunkler gehalten.

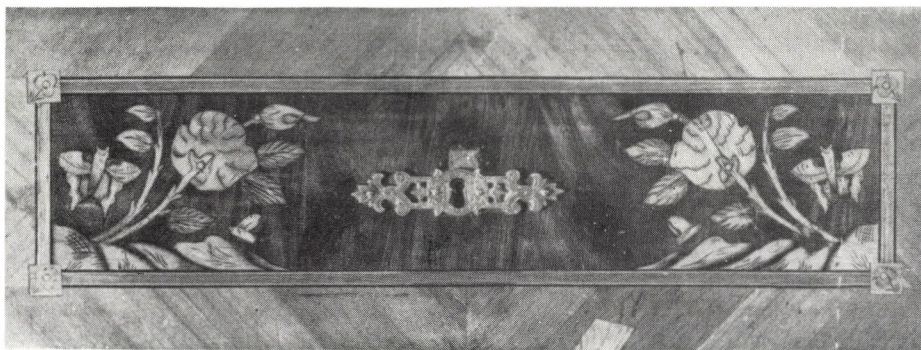
An den Schrankseiten ist im oberen Teil die durch Streifen-Intarsien geschaffene fünfeckige Fläche ungefüllt. Den unteren Teil (Abb. 5) schmückt eine doppelwandige Kasette, die Ecken betont je eine in Quadrat beziehungsweise Kreis komponierte Rosette. In der Mittel befindet sich ein achteckiger, plastisch wirkender Stern.

Nach Mitteilung des heutigen Besitzers konnte sich seine 1915 verstorbene Grossmutter noch gut entsinnen, dass dieser Schreibschrank von ihrem Grossvater, dem Bürger und Tuchhändler Samuel Simonffy (1754 1821) stammte, dem berühmten Schultheiss der Stadt. Von ihm vererbte sich das Möbelstück weiter in der Familie.

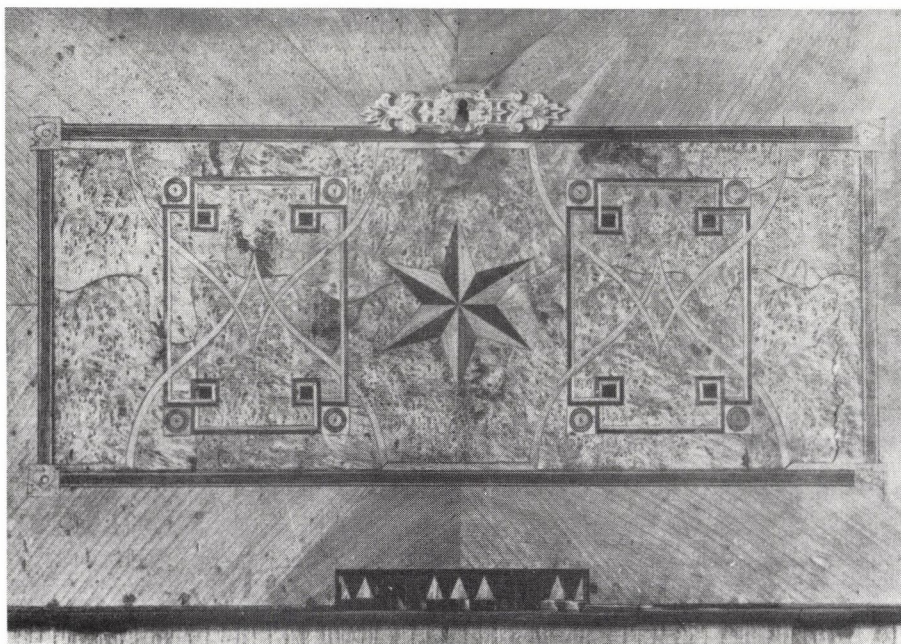
Auch den zweiten Schreibschrank (Abb. 6) fand ich in Debrecen. Er blieb in seiner ursprünglichen Schönheit erhalten und kann auch unter anderen mitteleuropäischen Stücken als hervorragendes Werk gelten. Bei diesem Schrank verwendete der Meister neben den üblichen Deckhölzern auch an vielfachen Stellen Taxus. Auf vier sich verjüngenden, niedrigen, mit Perlen geschnitzten, viereckigen Füßen erhebt sich der Schrankkörper in einem, dem vorigen völlig entsprechenden Aufbau. Seine Gliederung betonen typische frühklassizistische Schmuckelemente; die Oberflächen zeigen eine glückliche Mischung figuraler, pflanzlicher und geometrischer Ornamente. Ähnliche zieren auch die Stirnflächen der unteren Schubfächer in ganzer Breite. Die glatten, originalen Messingbeschläge verleihen dem Möbel noch besondere Eleganz. An dem vorspringenden Mittelfeld (Abb. 7) biegen sich in feiner künstlerischer Zeichnung an einem Stengel nach beiden Seiten zwei Nelken: eine vollerblühte und eine Knospe. Auf der herabklappbaren Schreibplatte (Abb. 8) leuchten zwei halberblühte Nelken und eine andere in voller Blüte, neben ihr erscheinen zu beiden Seiten in hellem Feld zwei tanzende Gestalten, ein Kavalier und eine Dame. Beide tragen das modische Kostüm



1. Schreibkommode des Patriziers Sámuel Simonffy. Debrecen, um 1780 (Privatbesitz)



2. Intarsiaschmuck der Schubladen



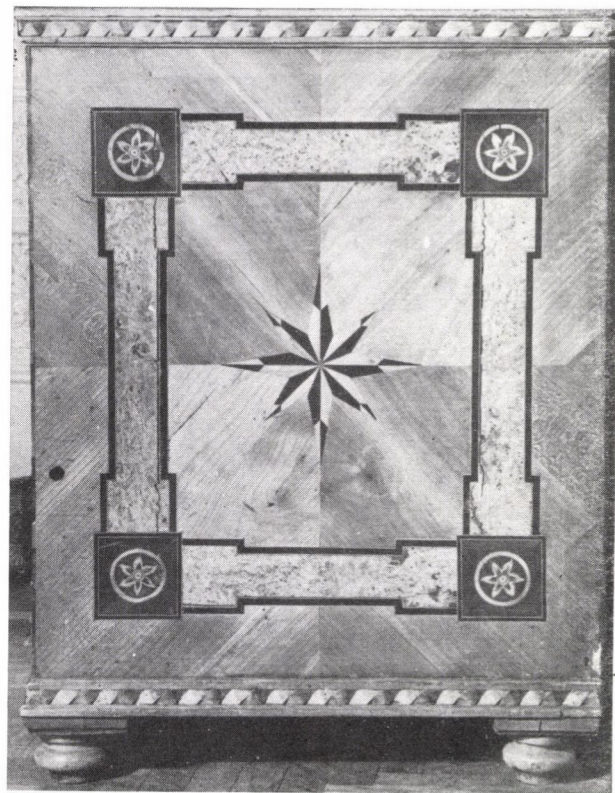
3. Herabklappbare Schreibplatte

der eleganten Welt aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Der, die Blumen und die Figuren umschliessende Rahmen ist aus charakteristischen geometrischen Elementen des Frühklassizismus zusammengesetzt. An den Stirnflächen der Schubfächer sieht man seitlich je zwei einander zugeneigte Rosenblüten. (Abb. 9)

Die oberen Teile der Seitenwände der Kommode ziert eine Intarsie aus verschiedenen langen Stäbchen in Fünfeckfeld, darüber erscheinen in der Mitte Zielscheiben und Tropfen. (Abb. 10) Auf den unteren Teilen sieht man von eingelegten, geometrischen Streifen und zusammengesponnenen Zweigen gerahmte, räumlich wirkende Gitter-In-



4. Blumenintarsia der seitlichen Schubfächer



5. Seitenwand der Simonffy-Kommode



6. Schreibkommode des Patriziers Samuel Spah. Debrecen, um 1780 (Privatbesitz)

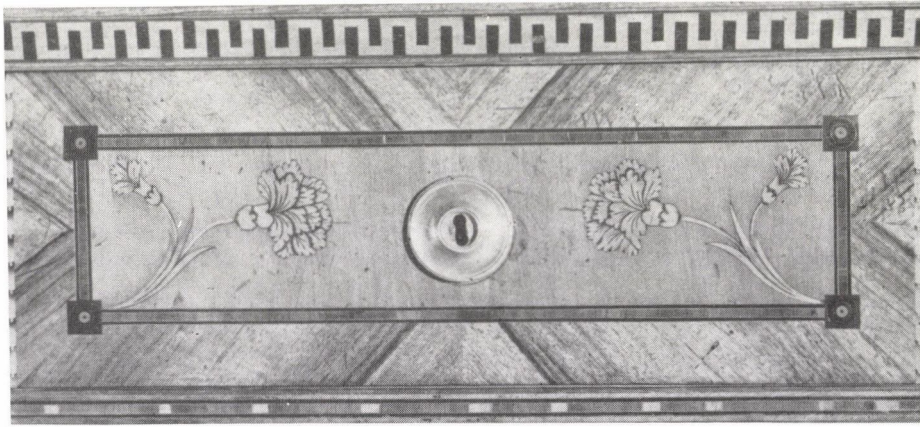
tarsien, an ihren Treffpunkten wird die Räumlichkeit perspektivisch betont. (Abb. 11)

Der Besitzer dieser zweiten Schreibkommode war ebenfalls ein angesehener, reicher Bürger, Samuel Spah. Im Jahre 1770 liess er sich in die Edle Kaufmannsgesellschaft aufnehmen.

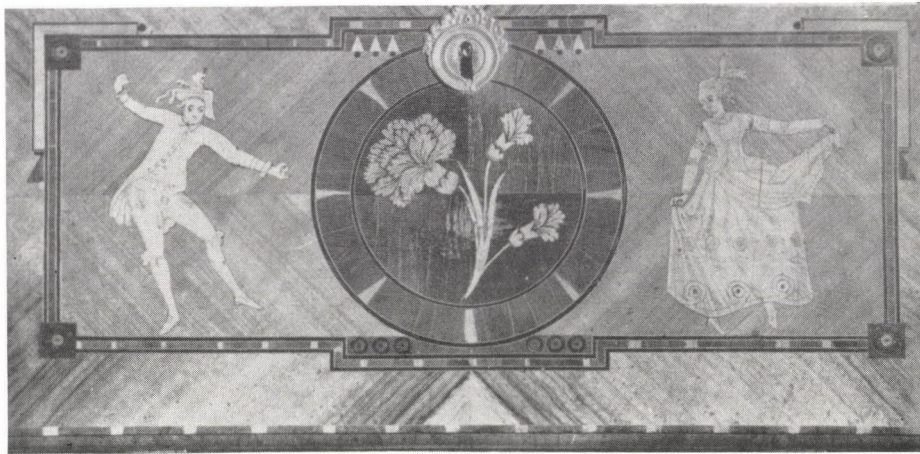
Die beiden ersten Kommoden zeigen trotz aller Verschiedenheit im ornamentalen Schmuck doch soviel gemeinsame Charakteristika, dass man hier ohne weiteres eine gewisse Verwandtschaft annehmen kann.

Die dritte Schreibkommode fand ich einige Jahre später bei Besichtigung der Budapester Antiquitätengeschäfte. (Abb. 12)

Im Aufbau ähnelt sie den beiden ersten Stücken. Leider hat sie die vergangenen Zeiten nicht unversehrt überstanden: ihr unteres Gesims und die Füße sind eine neuere Ergänzung. Die Ausschmückung ist reicher als bei den beiden ersten Kommoden, hier ist keine freie Fläche mehr geblieben; Schachbrettintarsien schmücken die obere horizontale – auf dem Bild nicht sichtbare – Deckplatte. Trotzdem macht das Werk nicht den Eindruck des Überladenen. Die Intarsienmotive hat der Meister auch hier aus Blumenformen, die Rahmungen aus geometrischen Elementen zusammengestellt. Den herausspringenden Mittelteil der unteren Schubladen (Abb. 13) schmücken drei, aus



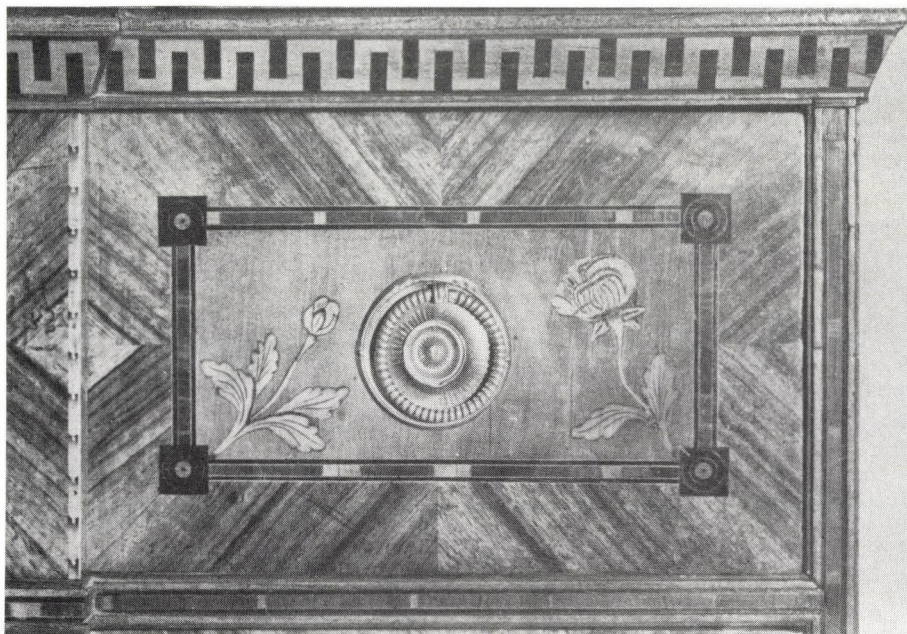
7. Intarsiaschmuck der Schubladen



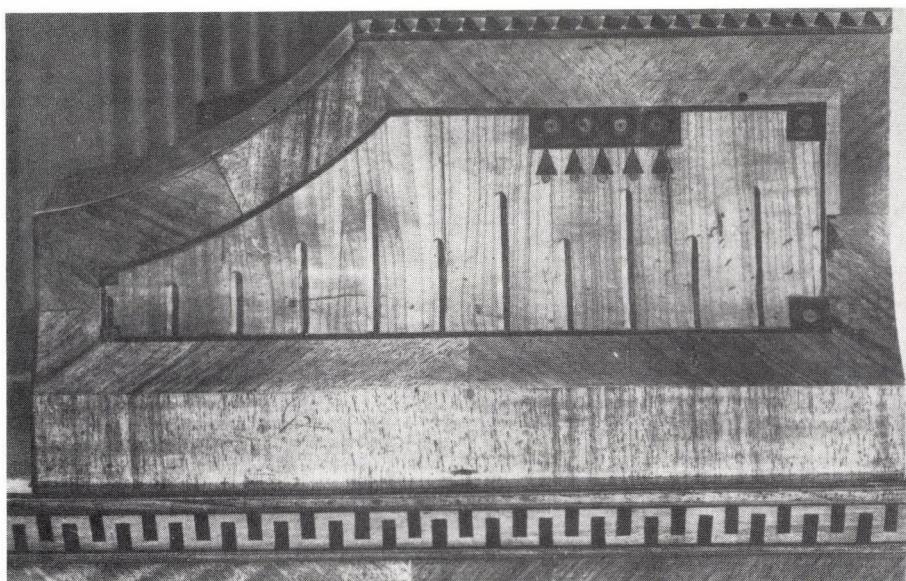
8. Herabklappbare Schreibplatte

dem Stengel herausragende Nelken — eine vollerblühte und zwei knospende. Die seitlichen Stirnflächen zieren je zwei Tulpen, Rosen und Vergissmeinnicht. Die neben der herabklappbaren Platte befindlichen kleinen (Abb. 14) Schubfächer schmücken je zwei Tulpen; auf der konkaven Platte darüber sieht man einen blätterbesetzten Rosenzweig. Je ein ähnlicher, nur dichter belaubter Rosenzweig wächst aus den unteren Ecken der herabklappbaren Platte; die Mitte wird von einem Rosenzweig und zwei Nelkenknospen geziert. (Abb. 15)

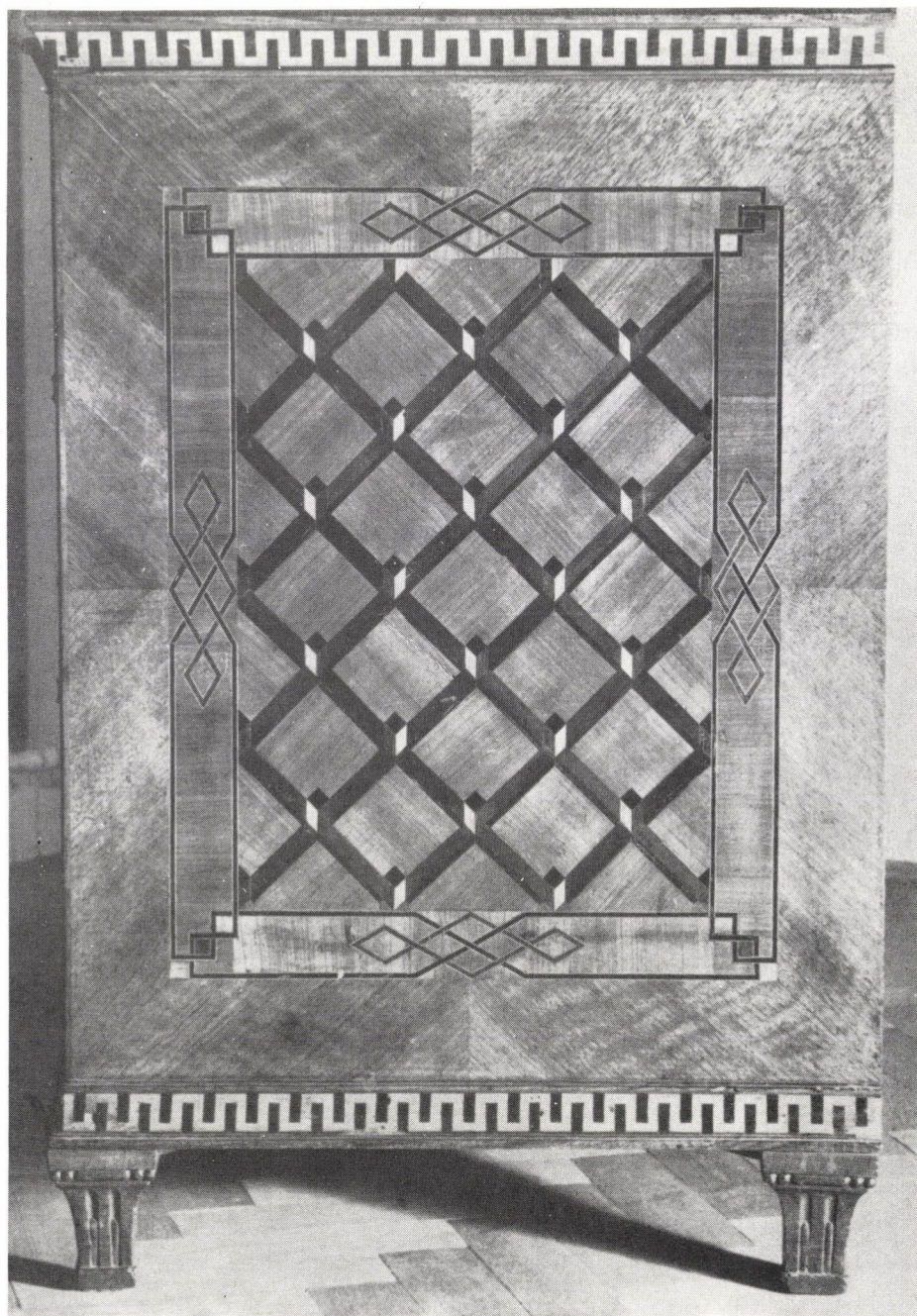
Der obere Teil der Seitenwände ist etwas einfacher ausgeführt, dabei aber den beiden anderen doch ähnlich. Den Schmuck des unteren Teils (Abb. 16) bilden aus verschiedenen Hölzern in verschiedenen Grössen bestehende Quadrate in regelmässiger Abwechslung. Edel wirken die originalen ovalen und runden Beschläge mit Perlstab- und Bandschmuck.



9. Blumenintarsia. Détail



10. Geometrische Intarsien der oberen Seitenwand



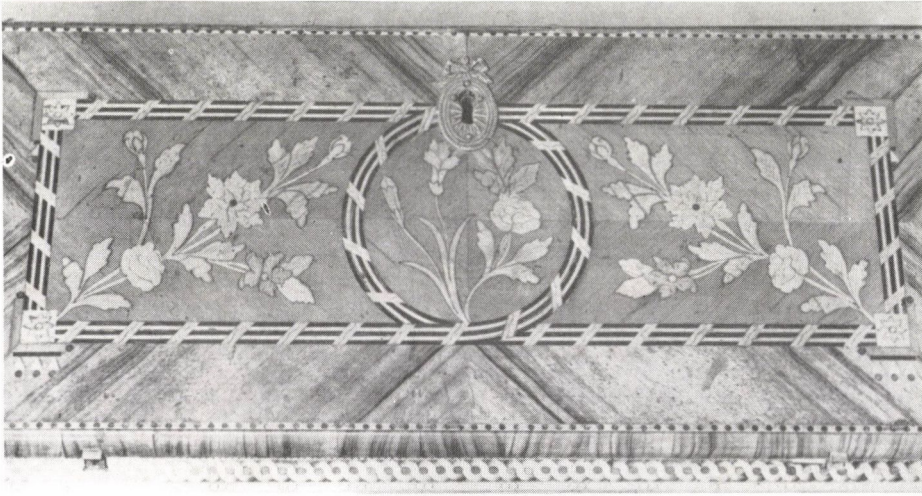
11. Gitter-Intarsia am unteren Teil der Seitenwand



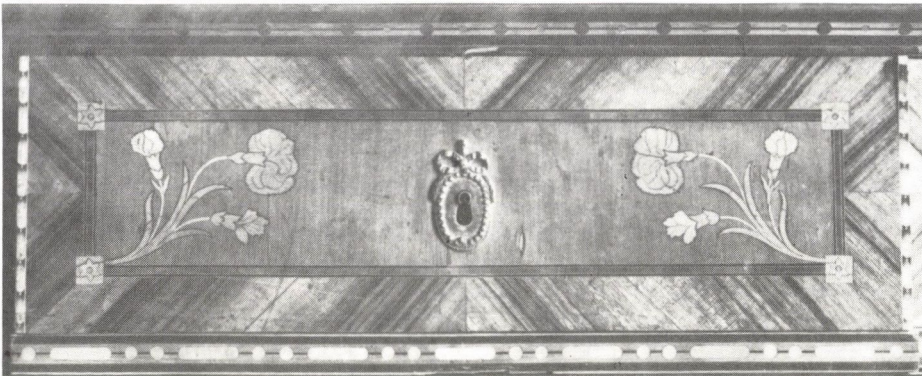
12. Schreibkommode des Patriziers István Ecsedi-Csapó. Debrecen, um 1780 (Privatbesitz)

Diese Schreibkommode weckte durch ihren Blumenschmuck sogleich mein Interesse. Ich versuchte, ihrer Herkunft nachzuspüren, suchte den Verkäufer auf und erfuhr von ihm, dass das wertvolle Werk als Erbstück mütterlicherseits von den Vorfahren der Debrecener Familie Ecsedi Csapó stammte.

Diese prachtvollen, einander verwandten Möbelstücke waren also einst im Besitz bekannter Debrecener Patrizier. Einer von ihnen zeichnete sich besonders im öffentlichen Leben aus und erwarb sich in einer der leitenden Stellen der Stadtverwaltung die besondere Achtung seiner Mitbürger und der Nachwelt. Der Besitzer der zweiten Kommode gehörte dem Kaufmannsstand an, ebenso auch der Eigentümer des dritten Stückes. Beide Männer erwarben sich in dem sehr bedeutenden und auf eine grosse Vergangenheit zurückblickenden Debrecener Kaufmannsstand besonderes Ansehen und ein beträchtliches Vermögen; der redliche kaufmännische Beruf vererbte sich bei ihnen von Vater auf Sohn. Diese weithin bekannten tüchtigen Kaufherren waren im 17. und 18. Jahrhundert, ja auch noch im vorigen leitende Persönlichkeiten der Stadt. Sie bildeten die wohlhabendste Schicht der Besteller, die sorgfältig erzogen, weitgereist und gebildet, dank ihres Wohlstandes eine verfeinerte Wohnungseinrichtung anstrebte.



13. Herabklappbare Schreibplatte



14. Intarsiaschmuck der Schubladen

Die Wiederholung der strukturellen schmückenden Grundmotive an allen drei Stücken trägt keinen lokalen, sondern einen allgemeinen mitteleuropäischen Charakter: so die lange viereckige Felder bildenden Rahmungen mit betonten Ecken, sowie die Anordnung der figuralen, geometrischen und vegetabilen Ornamentmotive. Nicht ungebrauchlich ist die Anbringung von wechselnden Furnieren, mit denen allein schon der Tischler eine Schmuckwirkung erzielen kann. Das gemeinsame Kennzeichen unserer drei Stücke ist ihre reiche Ornamentik, die die natürlichen strukturell wichtigen Teile des Möbels betont und die verschiedenen Varianten des reichen Ornamentenschatzes des Frühklassizismus verwendet.

Die an die Stelle der stilisierten Blumenornamentik tretende Blumendarstellung in botanischer Akribie wird im Verlaufe des 18. Jahrhunderts allgemein. Die schönsten naturalistischen Blumenkompositionen trifft man unter den Schöpfungen der französi-

schen Marqueterie an. Wie Hedvig Szabolcsi/3/ bewiesen hat, verwandte man im Zeichenunterricht in Ungarn auch Blumen als Muster. Einige Blätter stammen von der Hand des Zeichenprofessors Miklós Révai.

Die Debrecener Meister erhielten die Vorbilder Ihrer naturalistischen Blumendarstellung vielleicht durch Musterblätter, doch können sie auch die Möbel, die sie im Laufe ihrer Wanderjahre sahen, inspiriert haben. Die europäischen Beispiele dürften aber den Debrecener Meistern nur den Gedanken vermittelt haben, dass die Blume in ihrer natürlichen Gestalt als Schmuckelement verwendbar sei. Die praktischen Beispiele ihrer Pflanzenornamentik entnahmen sie unmittelbar der Blumenwelt ihrer eigenen Umgebung. Dies verleiht ihnen ein solch individuelles Gepräge, aufgrund dessen ihre Verwandtschaft erkennbar wurde. Die den Debrecener Schreibkommoden mit Blumen-Intarsien am nächsten verwandten ausländischen Beispiele sind interessanterweise einzelne Schöpfungen aus der durch ihre bedeutende Möbeltischlerkunst bekannten polnischen Stadt Kolbuszowa/4/.

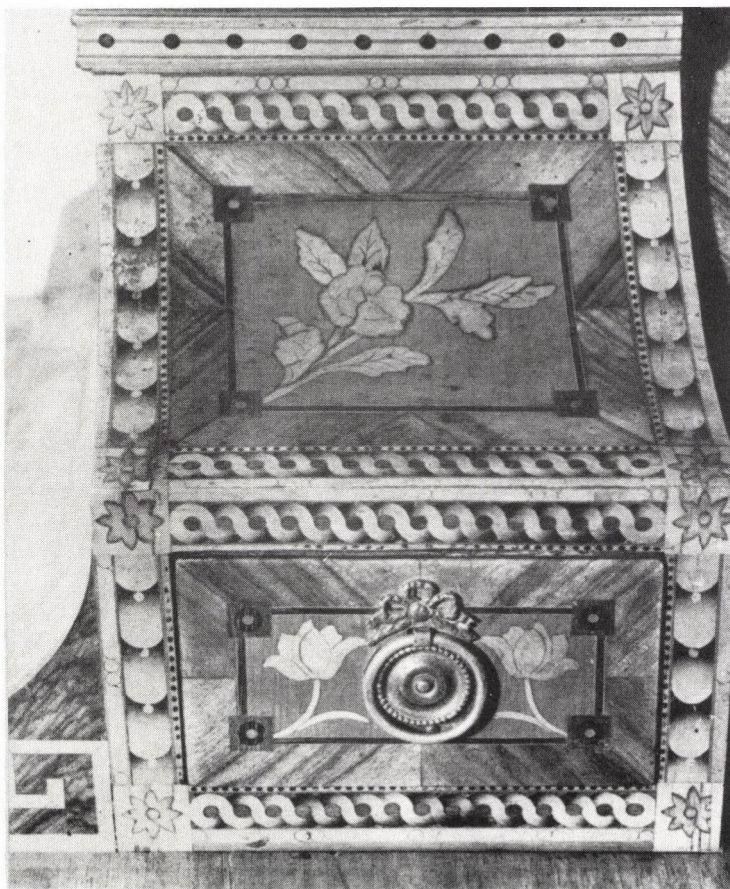
Dass die hier vorgeführten drei Schreibkommoden in Debrecen entstanden, kann aufgrund des Vorhergehenden mit Sicherheit gesagt werden. Über die Person des Verfertigers aber sagen leider weder die Familientraditionen, noch die Schriftquellen der Tischlerzunft etwas aus.

Die „Edle Ehrbare Debrecener Tischlerzunft“ konnte zur Zeit der Entstehung unserer drei Werke bereits auf eine grosse Vergangenheit zurückblicken. Die älteren Protokollbücher der Stadt enthalten reiches Material über die Zunft und ihre Mitglieder. Zwischen 1780 und 1800 zählte die Zunft 23 bis 27 Meister als Mitglieder. Sie waren im wirklichen Sinne des Wortes Handwerker, sie lebten vom Werk ihrer Hände. Die Mehrzahl von ihnen zahlte Steuern in der zweiten und dritten Klasse, es gab aber auch Tischler in der vierten und fünften Klasse. Allgemein ergab jährlich das Können und die Geschicklichkeit zweier Meister das grössere Einkommen, mit dem sie bis in die erste Klasse hinaufkamen.

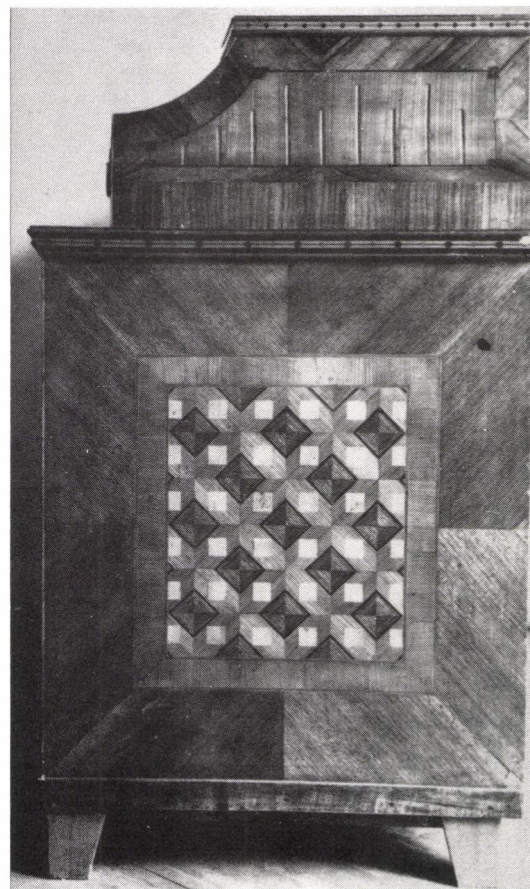
In mehreren Tischlerfamilien lässt sich nachweisen, dass sich das Gewerbe vom Vater auf den Sohn vererbte. Jede solche Familie übte jahrzehntelang in dem gleichen Hause ihr Handwerk aus.

Von dem reichen Zunftschrifttum erwähne ich hier als wichtigste Angabe, dass zwischen 1778 und 1800 von 23 Gesellen Meisterrisse erhalten blieben. Die Zunft schrieb genau Art und Weise der Meisterstücke vor; diese blieben Jahrzehnte hindurch die gleichen. Aus diesen Zeichnungen ersieht man, dass die Debrecener Meister nicht so sehr unter Einfluss der europäischen Stilströmungen ihre Werke entwarfen, sondern dass sie nach einigen zu ihnen gelangten Musterstücken, vor allem aber lange Zeit nach Musterzeichnungen arbeiteten. In den Zeichnungen dieser Periode bleibt noch immer der vorherrschende Möbeltyp der zweitürige, grosse Kleiderschrank. Er erscheint auf 16 von den 23 erhaltengebliebenen Zeichnungen zwischen 1778–1800 und auch noch im Jahre 1799.

Unter all diesen Blättern, ja, auch unter den Meisterrissen des folgenden Jahrzehntes befindet sich keine, die als Entwurf für eine unserer Schreibkommoden gelten könnte. Laut einer Angabe in dem erhaltengebliebenen Schriftmaterial aber gestattete die Zunft am 21. November 1789 dem Debrecener Tischlergesellen Mihály Mezei als Meisterstück ein „íróalmárium“ = eine Schreibkommode. Damit begegnet uns hier zum ersten Mal diese Möbel-Benennung und ein solches Objekt als Meisterstück im Debrece-



15. Blumenintarsia. Détail



16. Intarsierte Seitenwand

ner Zunftschritftum. Grund für diese Bitte des Gesellen Mezei war, dass der mit Säulen oder Pilastern ausgestattete Schrank schwer verkäuflich war. Daraus lässt sich aber noch nicht folgern, dass Mihály Mezei der Verfertiger einer unserer Kommoden wäre, wenn auch jede von ihnen gewiss ein als Meisterstück geschaffenes Schreib-Almarium sein könnte. Ich vermute, dass die erste Kommode von einem Meister geschaffen wurde, dessen Befähigung im Zeichnen geringer war; auch widerspiegeln die Blumenintarsien ein anderes Formgefühl. Unser zweites Stück ist ein Meisterwerk von europäischem Rang, es ist eines unserer schönsten Möbelstücke vom Ende des 18. Jahrhunderts. Die dritte Schreibkommode ist meiner Annahme nach unter der Kenntnis der zweiten entstanden; doch erreicht sie ihr Vorbild nicht. Es ist aber nicht ausgeschlossen, dass sie die erste, weniger gelungene Gestaltung ein und derselben künstlerischen Idee darstellt.

Die von mir hier vorgeführten Schreibkommoden lehren uns, dass, auch die in einer einzigen Stadt gesammelten Kunstgegenstände die Möglichkeit bieten, die Herkunft dort entstandener, aber später von dort entfernter Möbelstücke festzustellen. Vielleicht ergibt sich aber später einmal die Möglichkeit dafür, das ungarische Mobiliar, wenn auch nicht nach Meistern, so doch nach Zeit und Ort seiner Entstehung ebenso sicher einzuordnen, wie dies bei dem französischen und bei dem deutschen Mobiliar der Fall ist. Heute kann man in dieser Frage noch keine Prophezeiungen wagen; doch ermutigt uns dieser Versuch dazu, Hoffnung zu hegen.

ANMERKUNGEN

- /1/ Auszug einer in ungarischer Sprache veröffentlichten Publikation der Verfasserin: Iróalmáriumok Debrecenből. In: Az Iparművészeti Múzeum Évkönyvei III–IV. (1959) Budapest 1960. S. 35–48.
- /2/ Durch Förderung des Instituts für Kunstgeschichte wird in neuerer Zeit mehr und mehr das Archivmaterial der ungarischen Städte und der grossen Marktgemeinden, auch im Interesse der Geschichte des Handwerks, durchforscht.
- /3/ Szabolcsi Hedvig: Magyarországi bútorművészet a 18–19. század fordulóján. Budapest 1972. S.117.
- /4/ Bożenna Maszkowska: Z Dziejów Polskiego Meblarstwa. Wrocław 1956. Abb. 65, 90.

Ferenc Batári

DER KUNSTTISCHLER JÁNOS BAUERNFEIND (1745–1789)

Man hat im Laufe der vergangenen Jahrhunderte die mitteleuropäischen Möbel - von seltenen Ausnahmen abgesehen - gewöhnlich nicht signiert. Aus Archivalien bekannte Namen von Meistern, museale Kunstgegenstände oder als Familienreliquien aufbewahrte Möbelstücke blieben zumeist voneinander unabhängig erhalten. Wir erachten das Verbinden des schaffenden Meisters und des fertigen Werkes miteinander für eine der wichtigen Aufgaben kunsthistorischer Forschung.

Unter den wenigen Künstlern der Einlegearbeit des ungarländischen Frühklassizismus, deren Namen und Tätigkeit bekannt sind, befindet sich der Tischlermeister János Bauernfeind, der in Siebenbürgen seine Beschäftigung betrieben hat.

Die Einlagekunst hat in Ungarn vielfältige Traditionen, die bis in das 15. Jahrhundert zurückreichen. Den Palast des Königs Mathias Corvinus (1440–1490) in Buda (Ofen) bereicherten mit Intarsien verzierte Türen, Möbel. Die ersten Stücke verfertigten Meister, die man aus Italien berufen hatte, wonach bald heimische Werkstätten gegründet wurden. Die Blütezeit war das 16. Jahrhundert: die charakteristische Verzierung der aus dieser Epoche erhaltenen Möbel bilden architektonische Intarsiendarstellungen. Im 17.–18. Jahrhundert machten sich süddeutsche und französische Einschläge bemerkbar; an den Möbeln treten Intarsien ornamentalen Charakters in den Vordergrund, nichtsdestoweniger bleiben neben solchen auch die figuralen, oder die Landschaftsbilder darstellenden Einlagen nicht unbekannt.

Der einen individuellen Stil bei den Intarsien schaffende Künstler der frühklassizistischen Möbelkunst vom Ende des 18. Jahrhunderts war der Tischlermeister János Bauernfeind in Nagyszeben (Hermannstadt, Sibiu), der bei seinen Möbeln - neben den zeitgemäss-modischen, antikisierenden Ornamentmotiven - in einem Viereck oder in einem ovalen Feld komponierte, Landschaftsbilder, Stadtbilder, Gartenteile darstellende Einlagen als Verzierung angebracht hat.

1918 hat das Budapester Museum für Kunstgewerbe in Nagyszeben die gewaltige Sammlung von Emil Sigerus käuflich erworben. Unter den Möbeln deuteten ein Paravent, zwei Tische und eine Schreibkommode, mit ähnlicher Intarsiaverzierung auf die Möglichkeit, dass diese Möbelstücke von derselben Hand herrühren. Die Identität des Meisters konnte in kurzer Zeit festgestellt werden. Das 1817 gegründete Baron Brukenthalische Museum zu Nagyszeben erwarb 1930 von der Einrichtung von Schloss Szendelak des Barons Gyula Brukenthal zwei Salontische. Aus der lateinischen Inschrift eines dieser Tische erfahren wir, dass die Innung der Tischler in Hermannstadt denselben dem Comes Michael Freiherr von Brukenthal verehrt hat, im Jahre 1790, höchstwahrscheinlich bei Gelegenheit seiner damals stattgefundenen feierlichen Einsetzung zum Comes. Dr. Julius Bielz, ehrenamtlicher Kustos am Baron Brukenthalischen Muse-

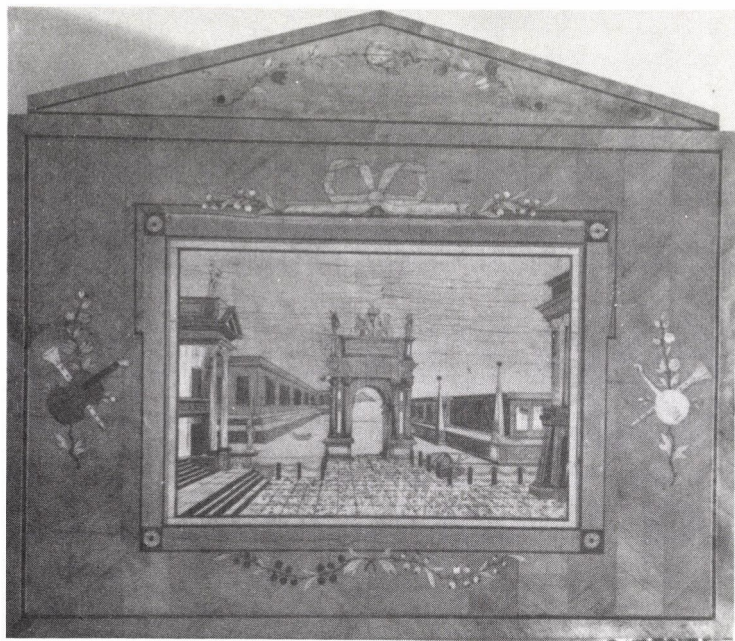
um, fand im Intarsienbild, das zur Verzierung der Tischplatte dient, das aus den Buchstaben IBF bestehende Zeichen von Bauernfeind, woraus seine weitreichende archivalische Forschung hervorging. Auf Grund seiner 1937 veröffentlichten Studie gelang es, die in Nagyszeben angekauften, verwandten Möbelstücke des Budapester Kunstgewerbemuseums – als Resultat stilkritischen Vergleiches – mit der Tätigkeit von Bauernfeind zu verknüpfen/1/. Wir selbst haben einen Tisch aus dem Besitz des Bakonyi Museum zu Veszprém (Wesprim) als ein Werk Bauernfeinds beschrieben/2/, auch fanden wir in einer Privatsammlung in Budapest eine Kommode, die unserer Meinung nach unter den Schöpfungen Bauernfeinds einzureihen wäre/3/.

In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts geriet der mittlere Teil Ungarns unter türkische Herrschaft; die unbelagerten Landteile wurden dadurch geteilt. Im Norden und Westen des Landes regierte der Habsburger Ferdinand I. als Ungarkönig, während man im Osten das unabhängige ungarische Fürstentum Transsylvanien gründete. Ende des 17. Jahrhunderts, nach dem Vertreiben der Türken aus dem Lande, hat auch die Unabhängigkeit Siebenbürgens aufgehört; dann aber, im 18. Jahrhundert, verlegte man – gemäss der germanisierenden Politik der Habsburgerherrschaft – den zentralen Sitz der Landesverwaltung von Gyulafehérvár, der früheren Hauptstadt der regierenden Fürsten, nach Nagyszeben, der Stadt, welche die später als ‚siebenbürgisches Sachsen‘ bezeichneten rheinischen Franken, vom Ungarkönig Géza II. in Transsylvanien angesiedelt, gegründet hatten.

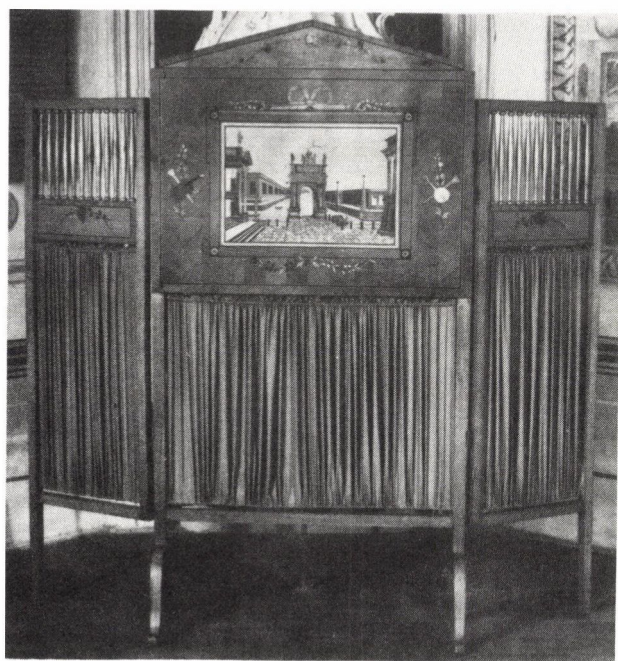
Im Jahre 1774 wurde Samuel Freiherr von Brukenthal zum Gouverneur von Siebenbürgen ernannt, und dieser liess den Tischlergesellen János Bauernfeind aus Wien holen, dass er das Schreinern in seinem Palast in Nagyszeben besorgen soll. Bauernfeind arbeitete anfangs als Gehilfe beim Tischlermeister Lajos Keresztély Hezel in Nagyszeben, woselbst ihm dann 1785 seitens der zuständigen Tischlerinnung die Rechte eines Meisters erteilt wurden. 1787 nahm er einen Jungen namens Martin Tausch aus Rosszcsúr als Lehrling zu sich, 1789 seinen Sohn Lénárd, 1793 den Jungen Samuel Roth aus Nagyszeben, und sprach seinen Sohn noch im selben Jahr frei. Er starb 1798 im Alter von 53. Jahren unter tragischen Umständen: als Opfer eines Feuers/4/.

Zieht man die heimischen ungarländischen Verhältnisse in Betracht, dann kann man eben behaupten, dass von den Werken von János Bauernfeind eine beträchtliche Zahl erhalten blieb. Man lernt seinen eigenartigen Stil auch vermöge jener Möbel kennen, die im Museum für Kunstgewerbe in Budapest aufbewahrt werden. Ihre Formgestaltung entspricht den für Mitteleuropa charakteristischen Typen, die einzelnen Stücke sind leichte, elegante Varianten derselben. Während aber seine Möbel hinsichtlich ihrer Form als durchschnittlich zu bezeichnen sind, kann man bei den Intarsienbildern, die an Bühnendekorationen des 17.–18. Jahrhunderts erinnern, entschieden von individuellem Charakter sprechen/5/.

Unter den Arbeiten Bauernfeinds, die zwecks Studiums im Museum für Kunstgewerbe zur Verfügung stehen, scheint ein dreiflügeliger Paravent (Abb. 1–2) die künstlerische Ausgestaltung zu zeigen. Das Intarsienbild, welches die mittlere Tafel verziert, stellt einen aus klassizistischen Baugruppen bestehenden Hafen dar. Die Komposition des Bildes ähnelt einem Dekorationsentwurf (Abb. 3) des aus Parma gebürtigen Giuseppe Galli da Bibiena /1696–1756/, des Hoftheaterarchitekten Karl VI., des Deutsch-Römischen Kaisers, der – bei uns Karl III. genannt – auch Ungarns König war/6/. Die Intarsien des Paravents ergeben das Spiegelbild des Dekorationsentwurfes: die Gebäude



1. J. Bauernfeind: Paravent, Ende des 18. Jhs., Museum für Kunstgewerbe, Budapest



2. Intarsiabild des Paravents

des Vordergrunds, der Fokus der betont perspektivischen Linien. erscheinen im Intarsiabild verkehrt. Die Bauten auf beiden Ufern des Hafens, die in der Komposition von Bibiena in Einzelheiten durchgearbeitet erscheinen, wie auch die sonstigen Landschaftsbildteile, hat Bauernfeind – den Stileigenheiten der Intarsien gemäss – vereinfacht. Bibiena hat einen Teil seiner Entwürfe vervielfältigt, als Stiche veröffentlicht. Bauernfeind lernte die Entwürfe von Bibiena vermutlich bereits in seinen Wiener Lehrjahren kennen, es waren vielleicht ein paar Blätter in seinem Besitz, als er nach Nagyszeben kam. Doch konnte er die Stiche Bibienas auch in Nagyszeben auffinden. Schon zu Beginn der Siebzigerjahre kamen Schauspieler in die Stadt, im Jahre 1788 aber hat man das ständige Theater von Nagyszeben erbaut/7/. Möglicherweise hat man auch Dekorationen nach den Stichen von Bibiena angewandt, die dann Bauernfeind als Vorbild für seine Einlagen dienen konnten.

Die zwei im Budapester Museum für Kunstgewerbe aufbewahrten Tische. Werke von János Bauernfeind, sind im wesentlichen gleich ausgestaltet; eine gewisse Abweichung zeigen die Gartenteile, welche die Tischplatten verzieren.

Die Intarsiaverzierung des mit einem ovalen mittleren Feld ausgestatteten Tisches (Abb. 4) zeigt eine streng symmetrische Komposition./8/. Die technische Lösung ist stofflich, ohne Tendenz nach Bravourstücken, es werden die Stileigenheiten der Intarsia durchwegs beachtet, die bildkünstlerischen Effekte gemieden.

Die Zeichnung auf der anderen Tischplatte (Abb. 5) wirkt freier, asymmetrisch geformt, die Weiden am Seegestade, die am See herumschwimmenden Vögel wirken selbst in ihrer naiven Stilisiertheit lebensnäher als die Komposition des anderen Tisches/9/. Die an dem im Vordergrund angebrachten Säulenaufbau ablesbaren FM. AM Monogramme scheinen auf den einstmaligen Besteller hinzudeuten.

Die Intarsiabilder der Zylinder-Schreibkommode sind eigentlich vereinfachte Varianten der Komposition des vorerst erwähnten Tisches/10/.

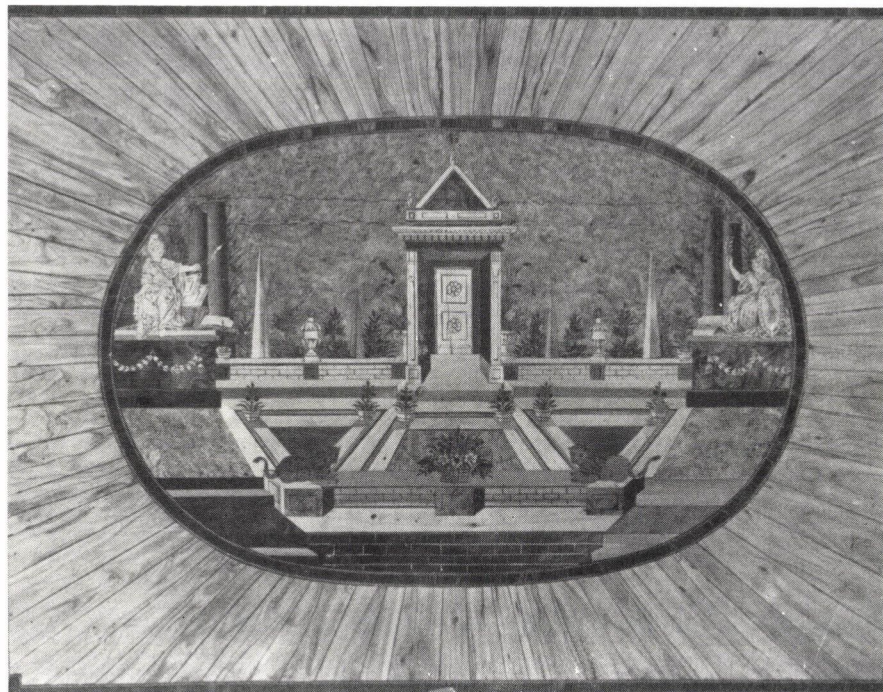
Die Komposition der Intarsien beider Tische und die der Schreibkommode sind weniger anspruchsvoll. Bauernfeind konnte selbst zeichnen, auch war er in der Kupferstecherkunst gewandt. Die Architektur, welche den Rand des von ihm verfertigten, mit dem Panorama der Stadt Nagyszeben geschmückten Kundschaft-Briefes der örtlichen Tischlerzunft bildet, ist jenen architektonischen Elementen verwandt, denen man bei seinen eigenen Werken begegnet/11/. Es kann angenommen werden, dass Bauernfeind diese weniger anspruchsvollen Arbeiten auf Grund der eigenen Zeichnungen ausgeführt hat.

Augenfällig ist bei seinen Darstellungen das in den Mittelpunkt gestellte Tempelchen; die häufige Anwendung von offenen, reichverzierten Torbauten, Säulen, allegorischen Figuren und Tieren, des weiteren die von allerlei allegorischen Abbildungen, in welchen man gegebenenfalls freimaurerische Zeichen zu entdecken vermag.

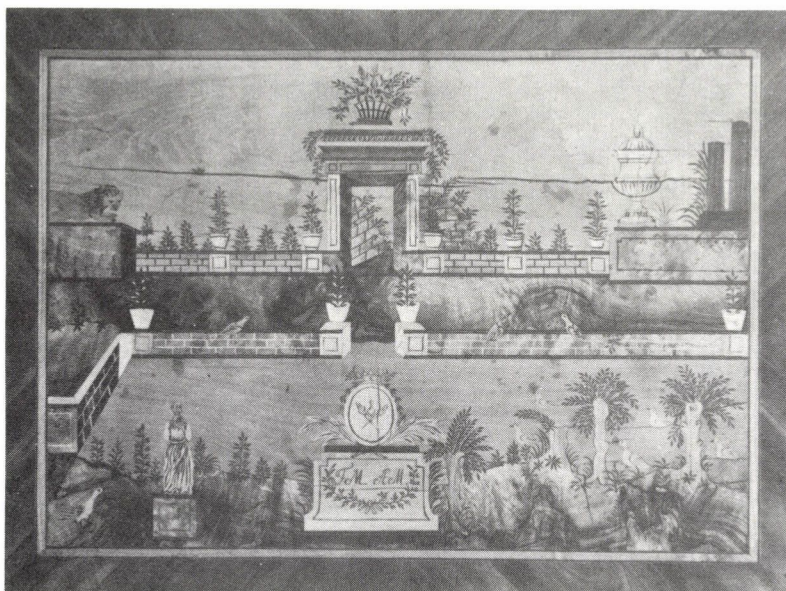
Die Freimaurerei hat sich im Mitteleuropa des 18. Jahrhunderts rasch verbreitet. Die 1742 in Wien gegründete Freimaurerloge zählte auch etliche ungarische Mitglieder, zu welchen auch der Graf Gábor Bethlen, der Hofkanzler von Siebenbürgen gehört hat/12/. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war in Ungarn eine beträchtliche Anzahl von Johannislögen aktiv; man ist über die Tätigkeit von 17 solcher Logen genau unterrichtet/13/. Samuel Freiherr von Brukenthal, von dem Bauernfeind seine obenerwähnten Aufträge erhielt, war einer der führenden Persönlichkeiten des siebenbürgischen Freimaurertums/14/. Ob auch Bauernfeind dem Bund angehörte – konnte einst-



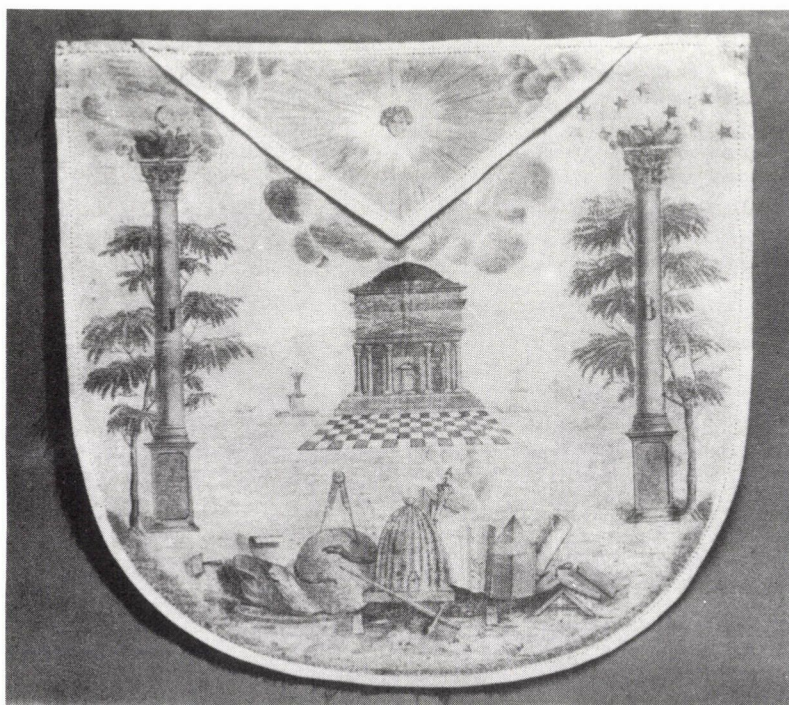
3. G. G. Bibiena: Bühnendekoration



4. J. Bauerfeind: Tischplatte um 1790, Museum für Kunstgewerbe, Budapest



5. J. Bauerfeind: Tischplatte um 1790, Museum für Kunstgewerbe, Budapest



6. Freimaurerschürze, Ungarn, um 1790, Museum für Kunstgewerbe, Budapest

weilen nicht geklärt werden, er musste aber über manche der freimaurerischen Symbole unterrichtet gewesen sein. Die Freimaurerschürze (Abb. 6) welche sich im Besitz des Museums für Kunstgewerbe in Budapest befindet, zeigt – ähnlich den Intarsiaverzierungen des erstgenannten Tisches – unter anderen Motiven auch die Darstellung des Tempietto im Mittelpunkt, zwei Säulen, zwei Lebensbäume in Farbdruck/15/. Die beiden Säulen sind – ähnlich der umgestürzten Säule auf dem Intarsiabild, das den Bauernfeind-Tisch des Brukenthalmuseums schmückt – mit den Buchstaben J und B



7. J. Bauernfeind: Tischplatte, um 1785, Bakonyi Muzeum, Veszprém

bezeichnet. Das ist bestimmt kein Zufall; es sind freimaurerische Symbole, die vom Alten Testament herrühren. (Siehe dort die Beschreibung vom Tempel des Königs Salomo/16/. Als Zufall gilt die Übereinstimmung beider Buchstaben mit dem Monogram Bauerfeinds. Eine Landschaft am Gestade (Abb. 7), das Bild einer Stadt am Ufer, schmückt gleicherweise den Tisch im Bakonyi Muzeum/17/ und den des Schlosses von Nagyernye/18/. Die Brückendarstellung, die auf beiden Tischen zu sehen ist und zugleich das Wappenbild der Familie Brukenthal abgibt, deutet einerseits darauf, dass man diese Gegenstände für die Familie Brukenthal verfertigt hat, eine Tatsache die beim zweitgenannten mittels einer Faktur bestätigt wird; andererseits scheint es aber, dass bei der Ausgestaltung des Bildes auch der Auftraggeber mitgewirkt hat.

Die Intarsiaverzierung der in Budapest, im Privatbesitz befindlichen Kommode (Abb. 8) mit drei Schubfächern ist reicher als die der bisher genannten Bauernfeind-Möbel, doch ist sie bezüglich Konzeption, beziehungsweise in Bezug auf ihren Charakter, dem Stil Bauernfeinds nicht fremd. Die Kommode – und diesbezüglich muss man sie unter dem bekannten örtlichen Material aus jenes Epoche für ein Unikum erachten! – zeigt die Form eines klassizistischen Palastes, das heisst: die einer Architektur, welche auf den Bauernfeind'schen Intarsiabildern häufig vorkommt. Wir nehmen an, dass auch diese Kommode eine Schöpfung der Bauernfeind-Werkstatt ist, und für diese



8. J. Bauernfeind: Kommode, Ende des 18. Jhs., Privatbesitz, Budapest

Annahme sprechen die Konstruktionsgleichheit des gleichen Holzmaterials und der verwandte Charakter der Intarsiaverzierung. Die Meereslandschaft, welche die Tischplatte schmückt, dürfte nach einem gestochenen Vorbild gefertigt worden sein, das aber einstweilen nicht zum Vorschein kam.

Die Arbeiten Bauernfeinds – wenn sie auch das Niveau der bedeutenden westeuropäischen Meister nicht erreichen – sind dennoch nennenswerte Repräsentanten der mittel-osteuropäischen Intarsiakunst, welche sich vorwiegend unter französischer und deutscher Einwirkung entwickelt hat. Seine Stilmerkmale verbinden zwar Bauernfeind mit dem westeuropäischen Kulturkreis, dennoch zeigen seine Arbeiten eine entschiedene Individualität: seine Intarsien können mit keinem Werk eines französischen, eines deutschen oder eines norditalienischen Meisters in Beziehung gebracht werden. Am ehesten ähneln die architektonischen Einlagearbeiten denen des M. J. Weretennikow von Russland doch eine nähere Verbindung ist auch hier nicht auffindbar/19/. In der Entfaltung seiner künstlerischen Persönlichkeit dürfte Samuel Freiherr von Brukenthal keine unbedeutende Rolle gespielt haben, – ein hochgebildeter Mann bekanntlich weiten Blickfelds, der für die Kunst Interesse hegte und Bauernfeind mit wichtigen Aufträgen versah.

Den Stil von János Bauernfeind übernahm und setzte sein Sohn Lénárd fort. In der Sammlung des Museums für Kunstgewerbe in Budapest befindet sich ein Schreischrank mit der Jahreszahl 1802 und einer Inschrift 'LB fecit'/20/. In der Intarsiaverzierung des Schrankes verwendet er zum Teil die vom Vater geerbten Muster, doch zeigen seine Landschaftsbilder auch einen Hauch individuell-lokalen Geschmacks.

Eine Erschließung der späteren Arbeit der Bauernfeind-schen Werkstatt ist die Aufgabe weiterer Forschung.

ANMERKUNGEN

- /1/ *Bielz*, Julius: Kunsttischler Johann Bauernfeind und seine Arbeiten. Mitteilungen aus dem Baron Brukenthalischen Museum VII., 1938., 19–25.
- /2/ *Batári*, Ferenc: A nagyszebeni Bauernfeind műhely ismeretlen alkotása Veszprém-ben (Ein unbekanntes Werk der Bauernfeind-Werkstatt von Sibiu-Nagyszeben in Veszprém). A Veszprém megyei múzeumok közleményei II. (Mitteilungen der Museen des Komitats Veszprém II.). Veszprém, 1964., 249–258.
- /3/ Sammlung Dr. Barlai, Gusztáv, Budapest
- /4/ *Bielz*, Julius: 19–21.
- /5/ Inv.Nr. 14487
- /6/ Theaterdecorationen Innenarchitektur und Perspektiven... Entwürfe im Style des Barock von Giuseppe Galli Bibiena Theater Architekt am Kaiserl. Hofe Karls VI. 26 Tafeln. Berlin Bruno Hessling, 18.T.
- /7/ *Schöpflin*, Aladár: Színművészeti Lexikon, Budapest, o.J. III. 327.
- /8/ Inv.Nr.14479
- /9/ Inv.Nr.64.19.1
- /10/ Inv.Nr.14477
- /11/ *Bielz*, Julius: Abb. 6.
- /12/ *Abafi*, Ludwig (Lajos): Geschichte der Freimaurerei in Österreich-Ungarn I-V.. Budapest, 1890. I. 81
- /13/ *Abafi*, Lajos: A szabadkőműveliség története Magyarországon (Geschichte der Freimaurerei in Ungarn). Budapest, 1900
- /14/ *Abafi*, L.: A szabadkőműveliség története Magyarországon 30.; Geschichte der Freimaurerei in Österreich-Ungarn I. 350. II. 221.
- /15/ Inv. Nr. 53.3708.1
- /16/ Das II. Buch der Chronica III. 17. „Und richtet die Säulen auf für dein Tempel eine zur Rechten und die Andere zur Linken und hiess die zur Rechten Jachim und die zur Linken Boas:“
- /17/ Inv.Nr. I.53.6.88
- /18/ *Bielz*, Julius: Abb.5.,7.
- /19/ S. P. *Popowa*: Russkaia Mebel, Moskau, 1957. Abb. XIII–XIV.
- /20/ Inv.Nr. 14485

Géza Galavics

BEITRAG

Der Forscher der Monumentalkunst des Zeitalters der Aufklärung betrachtet das an der Konferenz gezeigte Material von seinem eigenen Forschungsgebiet aus. Seine Bemerkungen schliessen sich auch nicht den Fragen der enger betrachteten Möbelgeschichte an, sie berühren vielmehr die Beziehung von zwei Kunstgattungen verschiedener Funktion und Gegebenheit und die in ihnen auftretenden parallelen Erscheinungen.

Die erste von ihnen ist ein von Bożena Maszkowska gezeigtes besonderes Stück, das sich auf den stilhistorischen Ort des Thronsessels des letzten Königs von Polen Stanislaus Poniatowski bezieht. Poniatowski war der vielleicht bewussteste fürstliche Kunstgönner seiner Zeit. Die zu jener Zeit ausgeführten königlichen Bauten zeugen mit ihrer inneren Dekoration und Einrichtung von Kenntnis und Unterstützung der modernsten europäischen Stilbestrebungen der Epoche. Sein Schloss und der zur selben Zeit ausgeführte Thronsessel bewahren im Gegensatz zu seinen Möbeln – wie wir sehen – sehr starke hochbarocke Traditionen, und dieser stilistische Gegensatz kann kaum zufällig sein. Wir meinen, dass der Thronsessel von Stanislaus Poniatowski deshalb barocke Elemente in starkem Masse beibehält, weil er eine besondere, repräsentative Funktion hatte. Er sollte sich von allen anderen Stühlen unterscheiden und diese Wirkung auch auf den in ihm Sitzenden ausstrahlen. Ein solcher Anspruch erforderte Formlösungen, die von den abgeklärten Formen, den glatten Flächen, den einfachen Verzierungen, durch die die frühklassizistischen Bestrebungen charakterisiert sind, völlig abweichen.

Als parallele Erscheinung möchten wir ein ähnliches Beispiel aus der Kunstgeschichte Ungarns anführen. Franz Anton Hillebrand, der führende Architekt der ungarischen Kammer entwarf für den ungarischen Landtag von 1783 im Gebäude eines sekularisierten Klosters in Buda (in dem Haus auf der gegenüberliegenden Seite der Strasse, wo unsere Tagung stattfindet) einen repräsentativen Sitzungssaal. Die fast raffinierte Einfachheit der Innenausstattung des Saales, die minimale Anwendung verzierender Elemente sowie die eckigen geometrischen Grundformen werden nur an einer Stelle vom Architekten in barockeren Formen, geschwungeneren Linien mit, konkaven Konsolen ausgestattet. Dies geschieht dort, wo er dem repräsentativsten Teil des Saales, dem Aufenthaltsort des Herrschers (bzw. seines Vertreters) einen architektonischen Rahmen geben will.

Im Sitzungssaal von F. A. Hillebrandt, sowie beim Thronsessel von Stanislaus Poniatowski wenden die Planer bewusst konservativere, barocke Formlösungen an, um die Repräsentation des Herrschers zu symbolisieren. Indirekt ist dies ein Zeichen für den bürgerlichen Charakter der frühklassizistischen Kunst. Die Unterstreichung dieser Tatsache scheint auch deshalb nicht uninteressant zu sein, da in den Vorträgen an dieser Konferenz bei der vielseitigen Beleuchtung der Stilzusammenhänge in Europa, bei der

Betonung des verhältnismässig einheitlichen Charakters der klassizistischen Möbelkunst wenig über die Beziehung der Stilentwicklungen und der gesellschaftlichen Veränderungen gesagt wurde.

Es ist heute schon kaum diskutabel, dass die Entwicklung der klassizistischen Kunst sowohl mit dem durch das Vordringen des Bürgertums charakterisierten gesellschaftlichen Prozess, als auch mit der Verbreitung der wirksamen philosophischen Richtung dieser Zeit – der Aufklärung – eng zusammenhängt. Es ist aber auch bekannt, dass das Vordringen des Bürgertums in den verschiedenen europäischen Ländern verschieden stark war, und sich auch die Wirkung der Aufklärung unterschiedlich zeigte. Die Wege, die zu einer annähernd einheitlichen Stilrichtung führten, waren daher also auch verschieden. In den Ländern des Habsburgerreiches, wie wir dies aus den Forschungen von Hedvig Szabolcsi wissen, (zwar sagte sie in ihrem an der Konferenz gehaltenen Referat nur wenig darüber) war das durch die zentralen Regierungsorgane eingeführte einheitliche Zeichenschulsystem von entscheidender Bedeutung. Sehr wenig hörten wir aber an dieser Konferenz darüber, aus welchen Quellen die Nachbargebiete schöpften wie der neue Kunststil dort Fuss fasste und in was für einem organisierten Rahmen er verbreitet wurde. Dabei könnte gerade die Untersuchung dessen, ebenso wie die Definierung der gleichen und der abweichenden Zeichen der Entwicklung, wie auch die verhältnismässige Selbständigkeit der Stilrichtungen der vollkommeneren Erkenntnis der europäischen Möbelkunst dieser Kunstepoche zweifelsohne näherkommen.

Und noch eine Bemerkung über das Verhältnis der Möbelkunst, der monumentalen Kunstgattungen und dem Problemenkreis der Mezänenforschung, die an der Konferenz auch umgangen wurde. Wie bekannt, löste sich im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts in der europäischen Kunstgeschichte die alte Kunstgattungshierarchie der feudalen Epoche auf und einige Kunstgattungen, wie z.B. die im Barock eine so bedeutende Rolle spielende monumentale Deckenmalerei traten allmählich in den Hintergrund. Dagegen stieg die Bedeutung anderer Kunstgattungen, so auch die der Möbelkunst, im künstlerischen Gesamtbild gesehen, an. Die Geschichte dieser beiden, im Charakter so verschiedenen Kunstgattungen ist dennoch nicht unabhängig voneinander. Die Verbindung besteht in der bei der Verzierung der Möbel und der Umrahmung der Wandbilder gleich wichtigen Ornamentik. Das Ornament folgt den Geschmackveränderungen immer rascher als die figurale Darstellungsweise, welche die Tradition stärker bewahrt. So lässt sich eine Verbindung zwischen dem – eine konservative Formenwelt behaltenden traditionellen Mittel anwendenden Deckenbild und dem die modernen Stilbestrebungen repräsentierenden Möbel bemerken. Und die „à l'antique“ oder „romanisch Antick“ umrahmten Deckenbilder zeigen nicht nur eine Analogie mit den Formen der ähnlich verzierten Möbel, sie geben oft eine ausgezeichnete Möglichkeit zu einem genaueren Kennenlernen des Geschmacks eines Kunstgönners und dem Charakter der von ihm geförderten Kunst. Als besonders nützlich erscheint – wo dies möglich ist – bei der Untersuchung der Verbreitung und der gesellschaftlichen Beziehungen einer künstlerischen Stilrichtung auch die sich auf verschiedene Kunstgattungen beziehende Forschung nach den bedeutenderen Mezänen, deren kunstfördernden Züge. Wir könnten somit nicht nur über die eine oder andere Kunstgattung – in diesem Falle über die Möbelkunst ein präziseres, zusammenfassenderes Bild bekommen, auch die ganze künstlerische Entwicklung, sowie Platz und Rolle der einzelnen Kunstgattungen könnten sich in präziserer Form vor uns abzeichnen.

ZUSAMMENFASSUNG DER BESPRECHUNGEN

Als Ergebnis der vom 16. bis 18. Oktober 1973 gehaltenen Tagung über die Möbelkunst in Mittel- und Osteuropa im Zeitalter der Aufklärung lässt sich Folgendes feststellen:

Ohne Voreingenommenheit kann man sagen, dass die Tagung erfolgreich verlaufen ist. Es stellte sich heraus, dass die Forschung in allen Ländern vor fast gleiche, allenfalls sehr ähnliche Probleme gestellt ist, und dass eine Zusammenarbeit der einbezogenen Länder zur Lösung dieser Probleme viel beitragen kann. Vom einzelnen -- meist musealen -- Objekt ausgehend, gelangte man nicht nur zum Komplex der gesamten Innenausstattung, zur Frage der Innenarchitektur, sondern zu weiteren, allgemein gültigen Fragen, welche die Forschung der gesamten Periode betreffen.

Die angeregten und lebhaften Diskussionen haben gezeigt, dass man bei der Bearbeitung dieses umrissenen und doch weitverzweigten Gebietes der Möbelkunst weitere Kunstgebiete und Fragen miteinbeziehen muss. Es scheint z.B. aussichtsreich zu sein, unausgeführte Architekturentwürfe dieser Zeit vorzunehmen, um eine etwaige Anwendung dieser Ideen auf unserem Gebiete zu verfolgen und auch, um die ziemlich lückenlose Entwicklung der Architektur zwecks neuer Ideen und Stilströmungen für unser Spezialgebiet nutzbar zu machen.

Des Weiteren scheint es nützlich zu sein, das Ornament- und Verzierungswerk in der Freskomalerei zu untersuchen, besonders das Rahmenwerk weltlicher Fresken dürfte in dieser Hinsicht ergiebige Hinweise bieten, aber auch die Tafelmalerei besonders kirchlicher Bestimmung. Es ist wahrscheinlich, dass die gemeinsame Quelle und die stufenweise Abwandlung der Ornamentik auf diesem Wege genauer abtastbar sein wird.

Von der Vielfalt der vorgeführten Probleme seien hier nur jene angeführt, deren Bearbeitung in den nächsten Jahren zu erhoffen ist.

Da ist vor allem die Frage der Verbreitung des neuen Stiles. Welche Quellen sind im Vordergrund und welche Wege schlägt die neue Stilströmung ein, um neue Bahnen oder Stilparallelen zu bilden? Hier zeigte sich mit Nachdruck die Wichtigkeit des italienischen Künstlerkreises um Piranesi einesteils, der englischen Stichpublikationen andernteils. Nicht geklärt ist vorerst die Frage, in welchem Masse konkrete Kontakte (z.B. französische) oder unmittelbare Beeinflussung vorliegen.

Die Frage ist eng verbunden mit dem Problem der Meisterbildung und Erziehung, des Lernens überhaupt. Hier zeigen sich grosse Unterschiede z.B. zwischen dem Habsburgerreich und dem zaristischen Russland. Man kann wohl annehmen, je stärker die zentrale Herrschermacht ist, eine umso wichtigere Rolle spielen die staatlichen oder höfischen Akademien und je entwickelter das Bürgertum, umso wichtiger ist die Schulung im Bereich der einzelnen Zünfte, obwohl diese an Macht verlieren. Zu erforschen wäre, wo und wie die Akademie, Zeichenschule oder andere Unterrichtsarten funktionierten und woher sie ihre Richtlinien erhielten oder nahmen.

Schon jetzt liess sich feststellen, dass in der fraglichen Periode trotz nationaler und geographischer Unterschiede in Hinsicht der Ausbildung viel Verwandtes zwischen den einzelnen Ländern zu beobachten ist.

Eng an diese Frage reiht sich das Problem der Wanderung und der Studienreisen, nicht nur der Gesellen, sondern auch der Meister, die – zu Berühmtheit gelangt – in fremde Länder berufen wurden. Dies ist für Stilvarianten, für das Aufblühen individueller oder Werkstattstile höchstwahrscheinlich von Belang.

Eine besondere Aufgabe künftiger Forschung bilden die Innenausstattung und das Mobiliar geistlicher Bauten, die im Allgemeinen unverändert erhalten sind, als jene der weltlichen. Hier ist natürlich ein nahnhafter Unterschied zwischen jenen der zur katholischen und jenen der zur protestantischen Kirche gehörenden Objekte zu vermerken. Die diesbezüglichen Forschungsergebnisse dürften die uns speziell interessierenden Fragen in breiterer Perspektive beantworten.

Als weitere Problemgruppe zeigte sich die Verbindung zwischen Architektur und Möbel, nicht nur was den Stil, die Einzelformen und Konstruktionsarten usw. betrifft, sondern auch was das Verhältnis zwischen eingebauten und beweglichen Möbelstücken anbelangt. Dies ist für die behandelte Periode umso wichtiger, da mit dem Aufblühen bürgerlicher Möbelkunst die Rolle des Einzelmöbels immer mehr steigt.

Bei näherer Erforschung dieser bürgerlichen Möbelkunst ist die Frage im Vordergrund, wie weit diese Möbelkunst nach oben, d.h. bei den Bestellungen des Adels, und nach unten, d.h. bei Werken volkstümlicher Tischlerei, weiter gewirkt habe. Gerade auf unserem geographischen Gebiet sind durch die verspätete Entwicklung beide Verzweigungen gut zu beobachten und haben qualitativ hochwertige Beispiele gezeitigt.

An dieses letztere Problem reiht sich – sehr vereinfacht gefasst – das Problem des Mäzenatentums, seine wegweisende oder sich den allgemeinen Strömungen unterordnende Rolle, die eigentlich – von Einzelfällen abgesehen – bisher kaum behandelt wurde.

All dies dürfte die Frage, ob es einen Zusammenhang in der Entwicklung des Mobiliars in Mittel- und Osteuropa gibt, bejahend beantworten. Diese Zusammengehörigkeit dürfte besonders klar die stufenweise Entwicklung vom Barock zu den Stilen des 19. Jahrhunderts klären, wie immer die Periodisation gestellt sei.

Als in erster Reihe zu bearbeitende Fragen möchte ich folgende Probleme anführen:

1. Wege und Wirkung der Verbreitung des europäischen Klassizismus in Mittel- und Osteuropa unter besonderer Berücksichtigung der Möglichkeiten, welcher sich diese Verbreitung bedient;

2. Die Möglichkeit einer vergleichenden Möbelforschung mit Berücksichtigung der Forschungsergebnisse im Westen und der Entwicklung der individuellen Stilkreise oder der geographisch bedingten Lokalstile;

3. Die Frage der Periodisation und der Terminologie welche nach einer, die Zusammenarbeit ermöglichenden Vereinheitlichung streben möge. Besonders wäre zu untersuchen, ob für die ganze Periode und das gesamte Gebiet *Historismus* als Zeitstil und *Biedermeier* als die Benennung der engeren Periode im allgemeinen verwendbar wären;

4. Die Bearbeitung des Oeuvre jener Meister, die in verschiedenen Ländern, sogar auf verschiedenen Kunstgebieten tätig waren, wie z.B. Cameron, Schinkel, Kamsetzer, Hefe etc.

FOTONACHWEIS nach Reihenfolge der Verfasser

E. Poche

Abb. 1–4, Československá Akademie Věd, Ústav pro Theorii a Dějiny Umení, Fototéka

N. V. Kalijasina

Abb. 1–10, Gosudarstvennij Ermitage, Leningrad

M. Korschunowa

Abb. 1–8, Gosudarstvennij Ermitage, Leningrad

B. Göres

Abb. 1–5, Staatliche Schlösser und Gärten, Potsdam-Sanssouci; Abb. 7, 9–11, 13, 14, 16, 17, 19, 22, Staatliche Museen zu Berlin, Photographische Abteilung; Abb. 6, Institut für Denkmalpflege, Berlin; Abb. 8, 12, 15, 18, 20, 21, Staatliche Museen zu Berlin Kunstgewerbemuseum

G. Himmelheber

Abb. 1, Deutsche Fotothek, Dresden; Abb. 2, Bayerisches Nationalmuseum, München; Abb. 3–5, 7, 9, 11, Foto: Gundermann, Würzburg; Abb. 6, Foto: Reinh. Friedrich, Berlin; Abb. 8, Institut für Denkmalpflege, Berlin; Abb. 10, Bundesdenkmalamt, Wien

S. Staničić

Abb. 1–21, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb

H. Szabolcsi

Abb. 1–33, Foto: Judit Kárász, Budapest (Abb. 4, 5, 9, 10, 13, 15, 16, 18, 23, 32, 33, Museum für Kunstgewerbe, Budapest)

I. Bibó

Abb. 1–4, Nationalarchiv, Budapest

G. Haase

Abb. 4, 5, 6, 8, 10–13, 15, Deutsche Fotothek, Dresden; Abb. 1, 2, 7, 9, 14, 16, Museum für Kunsthandwerk, Dresden

M. Zlinszky Sternegg

Abb. 1–16, Museum für Kunstgewerbe, Budapest, Foto: Judit Kárász

F. Batári

Abb. 1, 2, 4–7, Museum für Kunstgewerbe, Budapest, Foto: Judit Kárász; Abb. 3, 8, Foto: János Molnár, Budapest.